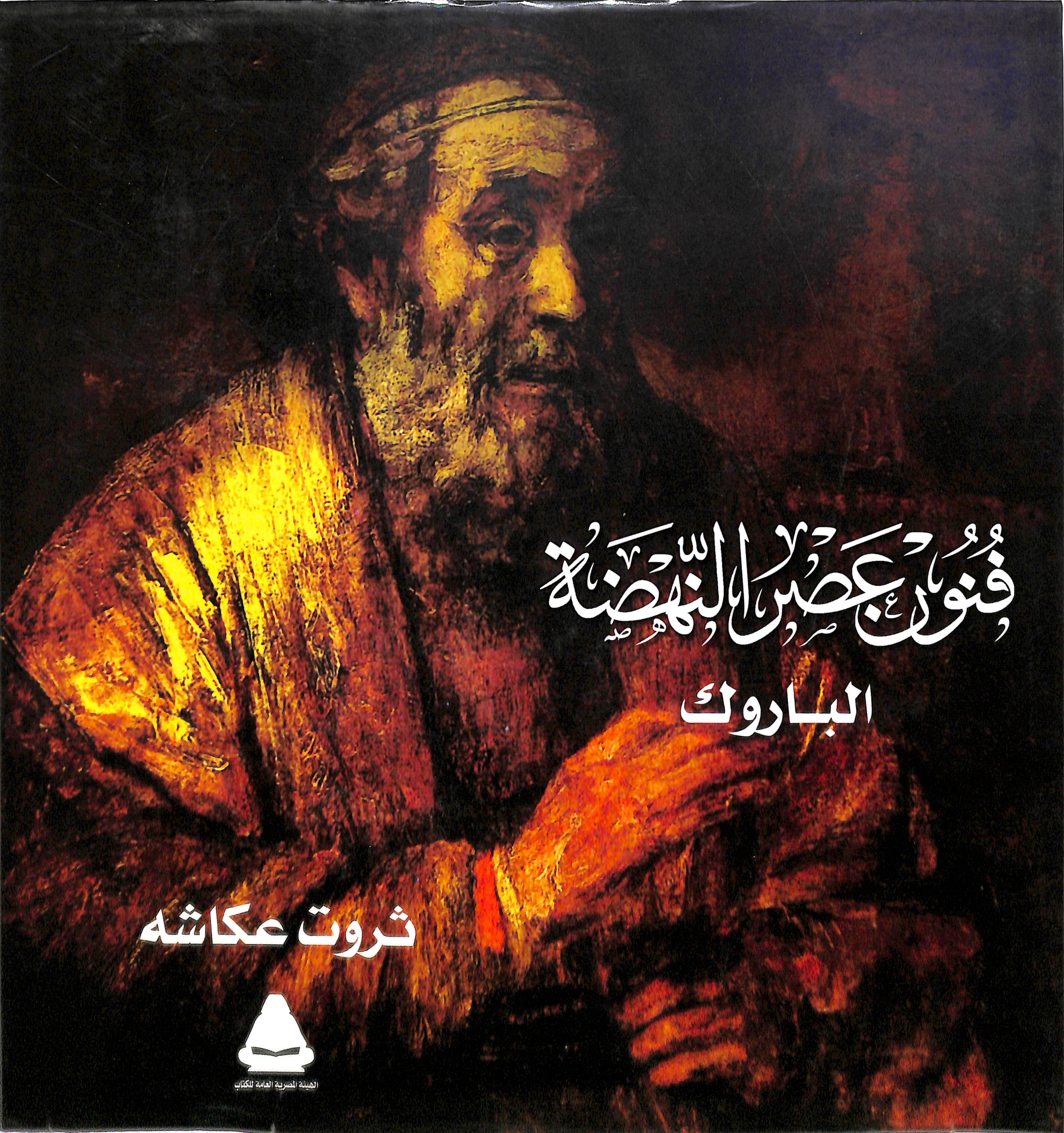


# فنون عصر النهضة

## الباروك

ثروت عكاشه

الهيئة المصرية العامة للكتاب



الدكتور ثروت عكاشه

وُلدَ بالقاهرة عام 1921، وتخرج في الكلية الحربية عام 1939، ثم في كلية أركان الحرب عام 1948. فاز بجائزة "فاروق الأول العسكرية" الأولى في مسابقة القوات المسلحة للبحوث والدراسات العسكرية عام 1951. حصل على دبلوم الصحافة من كلية الآداب جامعة فؤاد الأول (القاهرة) عام 1951. ونال درجة الدكتوراه في الأدب من جامعة السوربون بباريس ( 1960). وشارك في حرب فلسطين ( 1948) وفي ثورة يولية ( 1952).

عُين رئيسًا لتحرير مجلة التحرير ( 52- 1953)، ثم ملحقًا عسكريًا بالسفارة المصرية ببرن ثم باريس ومدريد ( 53- 1956)، ثم سفيرًا لمصر في روما ( 57- 1958)، ثم وزيرًا للثقافة ( 58- 1962)، وشغل منصب رئيس مجلس إدارة البنك الأهلي المصري ( 62- 1966)،ثم منصب نائب رئيس الوزراء ووزير الثقافة ورئيس المجلس الأعلى للفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ( 66- 1970). ثم عين مساعدًا لرئيس الجمهورية للشؤون الثقافية ( 70- 1972)، وعمل أستاذًا زائرًا بالكوليج ده فرانس بباريس لمادة تاريخ الفن ( 1973)، ثم انتُخب زميلاً مراسلاً بالأكاديمية البريطانية الملكية ( 1975- )، انتخب رئيسًا لجمعية الصداقة المصرية الفرنسية ( 1965- ).

انتخب عضوًا بالمجلس التنفيذي لمنظمة اليونسكو ( 62- 1970)، كما عمل نائبًا لرئيس اللجنة الدولية لإنقاذ فينيسيا وآثارها ( 69- 1978).

انتخب رئيسًا للجنة الثقافية الاستشارية لمعهد العالم العربي بباريس ( 1990- 1993). منحته الجامعة الأمريكية بالقاهرة درجة الدكتوراه الفخرية في العلوم الإنسانية ( 1995).

يجول بنا الدكتور ثروت عكاشه خلال هذه الموسوعة التي صدر منها عشرون جزءًا في مدارج الفن خلال الحضارات الإنسانية المتعاقبة، بادئًا بفن سكان الكهوف في العصر الحجري القديم ومختتمًا بفنون القرن الثامن عشر. وبين هذين الموقعين الحضاريين يتناول الفنون منذ كانت حتى طراز الروكوكو: الفن المصري (ثلاث مجلدات) والفن السومري والبابلي والأشوري (ما بين النهرين)، والفن الفارسي القديم، والفن الإغريقي، والفن الروماني، والتصوير الإسلامي العربي والديني، والتصوير الإسلامي الفارسي والتركي، والتصوير الإسلامي، والتصوير الإسلامي المغولي في الهند، والقيم الجمالية في العمارة الإسلامية، والفن البيزنطي، وفنون العصور الوسطى، وفنون عصر النهضة (الرنيسانس والباروك والروكوكو في مجلدات ثلاثة)، والزمن ونسيج النغم. تضم هذا كله أجزاء تجمع إلى الحديث عن الأساليب الفنية في تسلسلها واتساقها الرسوم واللوحات المصوَّرة التي تسجل النماذج المختلفة التي اختارها الباحث لأهم آثار العمارة والنحت والتصوير والموسيقى. وجميع ما في هذه الموسوعة من صور ورسوم لم يكتف المؤلف فيها بما كتب عنها، مُصدرًا بذلك عن أحاسيس غيره فحسب فيكون معبرًا عما عبروا، لكنه عنَى نفسه فزار معظم المتاحف والمعارض والمعابد والمساجد والكنائس والمقابر والمناطق الأثرية والمسارح ودور الأوبرا، يقوده إلى تلك الزيارات حرص منه على أن يسجّل عن رؤية فيكون صاحب رأي كما كان من سبقوه أصحاب رأي، قد يختلف معهم وقد يتفق.

وهذا العرض الموضوعي الملحمي الأمين نقرؤه في عبارة طليّة مشوّقة تطالعنا بين فقراتها لوحات مصوّرة تنطق نطق العبارات ويجد فيها القارئ بيانًا وافيًا. وثمة زاد من مصطلحات فنية وجدت سبيلها إلى العربية على يد صاحب هذه الموسوعة في النحت والتصوير والنقش والزخرفة والعمارة والموسيقى والدراما، كما حرص على الرغم من تناوله موضوعات من العمق بمكان على أن يصل بسهولة

صورة وجه الغلاف:
رمبرانت
هوميروس الضرير
لاهاي

صورة ظهر الغلاف:
دورر
جناح طائر الشقراق
مكتبة البرتينا بفيينا

# فنون عصر النهضة

## الباروك

2

الهيئة المصرية العامة للكتاب



موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى

# فنون عصر النهضة

## 2 الباروك

دراسة
ثروت عكاشة

الهيئة المصرية العامة للكتاب

وزارة الثقافة
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رئيس مجلس الادارة
د. أحمد مجاهد

اسم الكتاب:
**موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى**
**فنون عصر النهضة ـ الباروك**

دراسة: **ثروت عكاشة**

تصميم الغلاف: **خالد سرور**



صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عام ١٩٨٨
عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب عن
دار السويدى للنشر والتوزيع والاعلان

الطبعة الثالثة ٢٠١١

ليس ثمة إنجاز يأخذ مكانه الباقي في الوجود دون عون الكثيرين. ولذلك يتوجّه صاحب هذه الدراسة بأعمق الشكر إلى السادة أمناء المتاحف المذكورة أسماؤها قرين اللوحات المصوّرة لتفضّلهم بالتصريح بنشر الصور التي طلبها منهم ويتضّمنها هذا الكتاب. كما يخصّ بالذكر الدكتورة **كارلابوري** **Dr. Carla Maria Burri** مديرة المعهد الثقافي الإيطالي بالقاهرة لخدماتها المكتبية المرجعية التي لولاها ما ظهر الكتاب في ثوبه هذا.

ويُعرب عن فائق امتنانه للصديق الكريم الأستاذ **محمد غنيم سالم**، والدكتور **مصطفى الفقي** سفير مصر بفينيا، والأستاذ الدكتور **حسن شريف** المستشار الثقافي ببون، و السيدة شهيرة الشواربي بإنجلترا والسيدة **لوسي تانسكي** **Mrs. Lucy Tanski** بالولايات المتحدة الأمريكية، لما بذلوه جميعاً من عون صادق في سبيل تيسير الحصول على العديد من اللوحات و الشرائح المصوّرة المستخدمة في هذا الكتاب.

ويزجي بالشكر إلى المهندس **مجدي بباوي** مدير جي. سي. سنتر، و الأستاذ **أحمد هلال** مدير الإنترناشونال برنتج هاوس على اهتمامهما بإصدار هذا الإنجاز الثقافي.

كما يشكر الفنان **ماهر الذهبي** على ما صرفه من جهد جدير بالتقدير في تصميم هذا الكتاب، وللأستاذ **حسن محبوب** عميق الإمتنان لما بذله من كفاءة وعناية وحماسة في الإشراف على مرحلة الطباعة، وكذلك المهندس **مراد زكي** ومعاونوه من أسرة جي. سي. سنتر لما قدّمه من جهد الإعداد والتنسيق والتنفيذ التكنولوجي، والأستاذ **شريف جوزيف** ومعاونوه لجهوده التي بذلها لإحكام ضبط تنضيد النصوص.

الإخراج الفني : **الفنان ماهر الذهبي**

الصف الإلكتروني : **جي. سي. سنتر للجمع التصويري. القاهرة**

الماكيت النهائي وفصل الألوان : **جي. سي. سنتر لفصل الألوان. القاهرة**

الطباعة : **إنترناشونال برنتنج هاوس. مصر**

# الفصل الأول

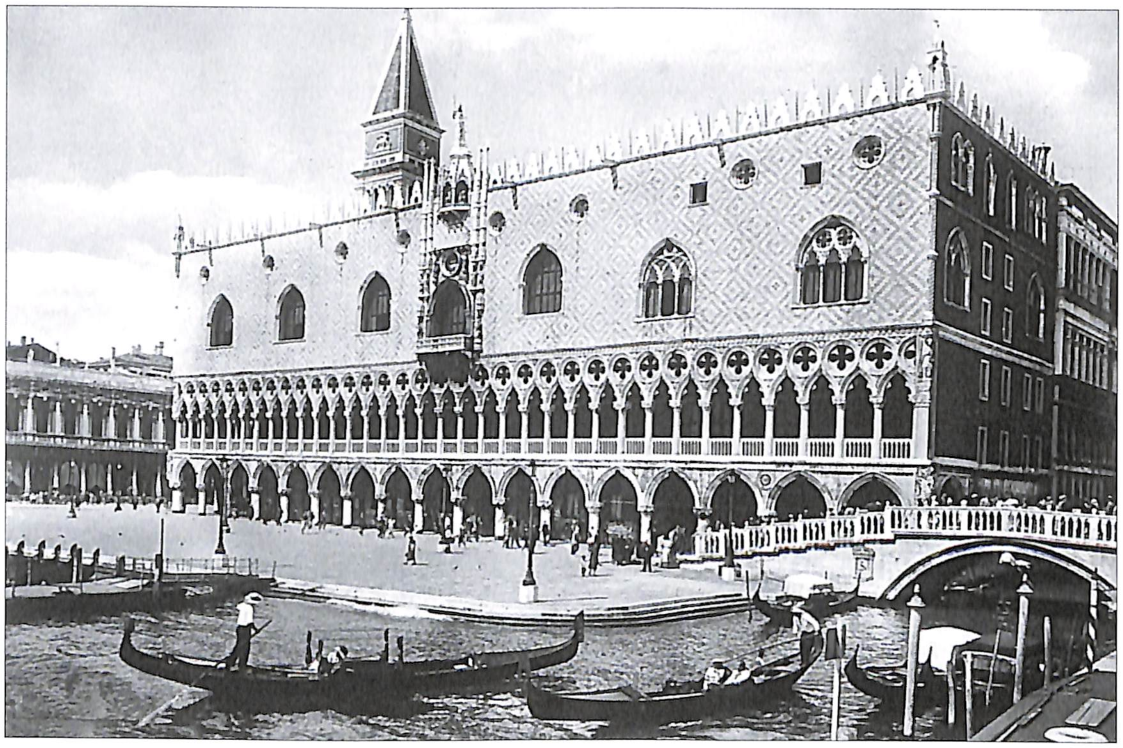
## البارون في مدينة البندقية
## طراز صاحبة السمو "لاسيرينيسيما"

# تـوطـئـة

على قمم مجموعة الجزر الصغيرة الغارقة فى الخليج الأدرياتي تقبع مدينة البندقية مهمومة يترصّدها الموت المتباطئ الخطوات ، ويفتح البحر خطمه الرهيب ليبتلع مدينة الفنون والأحلام التى عاشت ومازال فريدة بين مدن العالم القديم والحديث . وتقع هذه المدينة – التى تبدو على الخريطة وكأنها عودٌ موسيقى أو سمكة على صفحة الماء أو حيّتان متشابكتان – على الحدود بين الشرق والغرب فى منتصف الطريق بين الشمس المشرقة والشمس الغاربة حتى أطلق عليها جوته اسم « السوق الجامعة بين بلاد الصباح وبلاد المساء » . وكانت البندقية فى وقت ما دولة مرهوبة الجانب تثير الحسد فى النفوس وإن لم تظفر بالصفة المتعارف عليها بين الدول ، بادلت الشعوب جميعاً التجارة بلا تفرقة بين مسيحي ومسلم على الرغم مما كان يفرضه بابا المسيحية وقتذاك من تحريم الاتجار مع المسلمين* ، فكانت الدولة المسيحية الوحيدة التى خصّها ابن خلدون بالذّكر فى خريطته المعروفة خلال القرن الرابع عشر ، شأنها فى ذلك شأن بلاد يأجوج ومأجوج . وإن ما كان للبندقية من إسهام فى الحضارة الإيطالية وكذا فى الحضارة الأوربية مردّه إلى صلتها الوثيقة ببيزنطة عن طريق البحر المتوسط ، فعرفت بحسّها المرهف كيف تنقل إلى الغرب ما كانت تستوحيه من الشرق وكان الغرب فى عوزٍ إليه .

وترجع مكانة البندقية الفريدة إلى ما وفّر لها وضعها الجغرافي والتاريخي من أمن وحماية ، وذلك أنها شُيّدت فوق مجموعة من الجزر محاطة بالمياه من كل جانب عند رأس البحر الأدرياتي ، فوقاها ذلك من أحلام الطامعين من الجيوش الغازية ، كما كان أسطولها الضخم الذى لم يماثله أسطول آخر خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر سياجاً يردّ عنها غائلة الفاتحين . وكفلت التجارة الرائجة بين الشرق والغرب التى كانت تمرّ عبرها لمواطنيها رغداً من العيش ومستوى حياة يعرفُ من البذخ والترف والأبّهة ما لم تعرفه المجتمعات الأوروبية الأخرى – سواء خلال العصور الوسطى أو عصر النهضة – مثل بيزا وسيينا وبادوا وغيرها التى لم يتألق صيتها إلا لفترات ضئيلة .

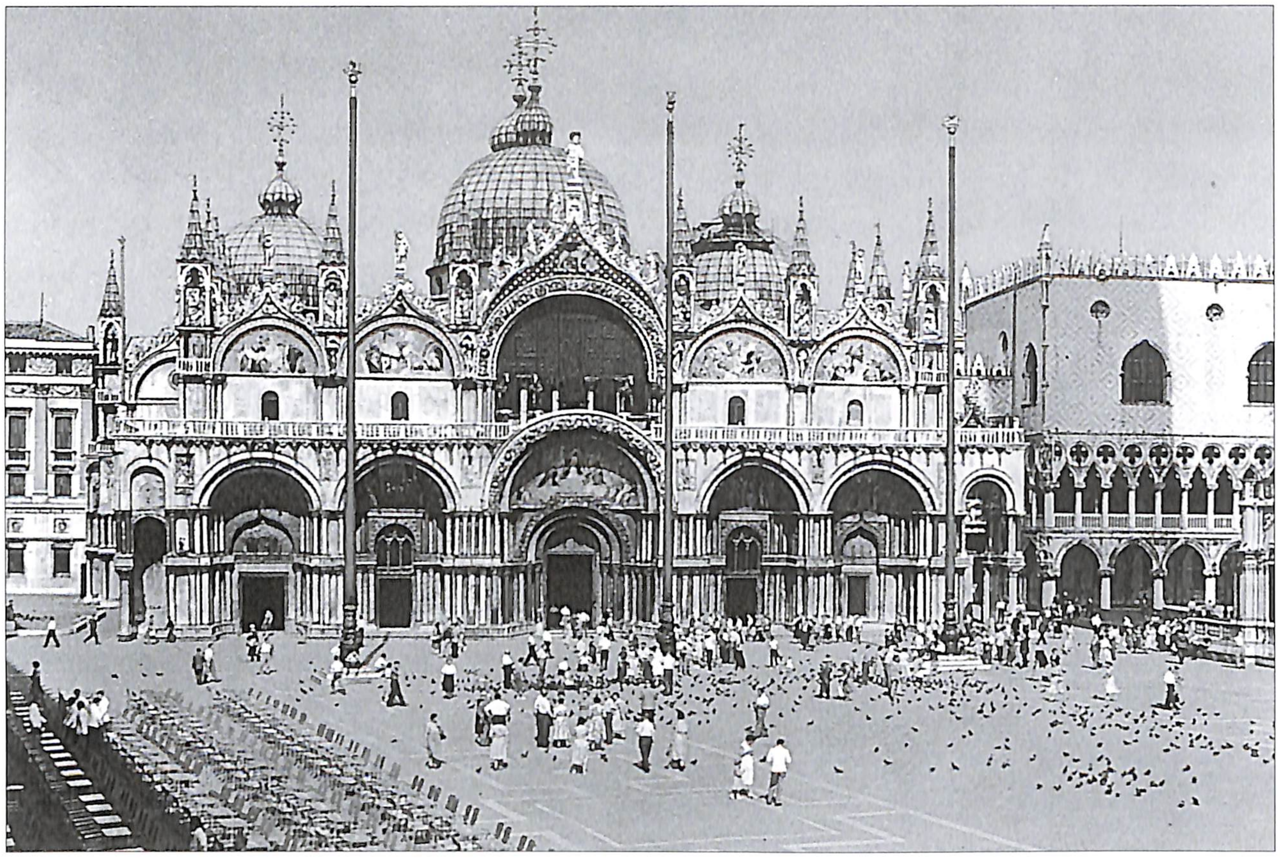
وعلى الرغم من أن هذه المدينة قد خلت من عمالقة الأدب مثل دانتي ، ومن رعاة الفن العظماء مثل لورنزو العظيم ، ومن فلاسفة السياسة مثل مكيافيلّي ، ومن أصحاب الرؤى العملاقة مثل ميكلانجلو ، ومن القادة الدينيين الملهَمين مثل القديس فرنسيس الأسيزي ، ومن المصلحين الدينيين المتزمّتين مثل سافونارولا ممن عرفتهم فلورنسا وروما وغيرهما ، فقد أنجزت البندقية بعمارتها وفنونها التصويرية وموسيقاها حضارة فذّة بلا ضريب .



لوحة ١ . قصر الدوج بالبندقية

وكانت تسوس مدينة البندقية حكومة القلّة [ الأوليجاركية ] المستنيرة التى وزّعت مسؤوليات الحكم بين أعضائها تحت الرياسة الشّرفية للدوج الذى ينالها بالانتخاب لا بالوراثة ، كما خضعت الكنيسة للسلطة الدنيوية مما أسفر عن حرية دينية وشعائرية لم تُعرف من قبل فى أى مكان بأوروبا كان لها أثر عميق على تطوير الفنون ونهضتها فى المدينة ، ولم يكن الورع الديني غائباً عن المدينة إلا أنه كان يمضي فى خُطىً متّزنة الإيقاع . وكان الحسم فى شؤون الدولة كلها يتم فى قصر الدوج ( لوحة ١ ) وكنيسة القديس مرقص والساحة المنبسطة أمامها ( لوحات ٢أ ، ب ، ج ) . والقديس مرقص الذى تنتسب إليه الكنيسة والساحة هو أحد أصحاب الأناجيل الأربعة الذى يحوط الغموض تاريخه المبكر ، وإن يكن من المعروف أنه رافق الرسول بولس والقديس برنابا فى أول رحلة تبشيرية لهما ، ثم رحل بعدها إلى روما برفقة بطرس الرسول ، وقد استملى إنجيله عن بطرس وكان يعمل أميناً له ، فكان بذلك أول الأناجيل الأربعة . ويتناقل الناس أنه بينما كان يقوم بالدعوة على سواحل البحر الأدرياتي هبّت عاصفة هوجاء ألجأت السفينة التى كان يستقلّها إلى الجزر والبحيرات الشاطئية الواقعة عند رأس البحر ، وعندها ظهر ملاك يُنبئ مرقص بأن هذا الموقع سيشهد ميلاد مدينة عظمى

* أصدر البابا يوجنيوس الرابع مرسوماً فى عام ١٤٤٤ وكذا البابا كلمنت السابع فى عام ١٥٢٧ يهدد بالحرمان الكنسي كل من يتعامل من المسيحيين مع المسلمين تجارياً فى الخيل والأسلحة والحديد والقصدير والنحاس والكبريت وملح البارود والرماح والتروس والدروع وأدوات تشييد السفن .



لوحة ٢ أ كنيسة القديس مرقص والساحة أمامها. البندقية



لوحة ٢ ب برج الجرس «كامپانيلي» ساحة القديس مرقص بالبندقية

تكرّم ذكراه وتُعلي من شأنه . وبالفعل لم تكد تمضي أربعة قرون حتى اضطر بعض سكان شبه الجزيرة الإيطالية بعد أن داهمتهم جيوش قبائل الهون بقيادة أتيلا إلى الفرار من ضراوة الغزاة واللجوء إلى هذه الجزر التى شيّدوا عليها مدينة البندقية . وكان القديس مرقص قد أمضى إثنى عشر عاماً فى ليبيا يباشر الدعوة إلى المسيحية ، وانتقل بعدها إلى الإسكندرية حيث استشهد بعد تأسيسه الكنيسة المسيحية بها . وبعد موته بعدة قرون نقل البحّارة البنادقة رفاته إلى البندقية حيث غدا القديس شفيعاً للمدينة التى اتخذت من الأسد الذى كان رمزاً له شعاراً لها ، ومن هنا كان ارتباط القديس مرقص والأسد بمعظم إنجازات البندقية الفنية . على أن رمز الأسد مالبث أن اتخذ بعد ذلك جناحيْن نظراً إلى أن إنجيل مرقص قد نسب المسيح إلى سبط يهوذا الملكي ( لوحة ٣ ) .

ومع أن مدينة البندقية قد بلغت ذروة مستواها الحضاري خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر إلا أن ثمة تاريخاً طويلاً حاشداً بمآثر التفوق قد سبقهما منذ العصر البيزنطي المبكّر ثم لحقهما إلى أن نال منها الاضمحلال منذ عهد قريب ، فلم تكن هذه النهضة مجرد شهاب عابر بل كانت ألَقاً متصلاً خلّف أثراً عميقاً فى الحضارة الإنسانية . وكان الترف الذى تميّز به مستوى المعيشة فيها موضع حسد العالم المتحضّر أجمع ، كما مهّدت العلاقات التجارية الوطيدة مع كل من الشرق والغرب الطريق لشيوع مُثُلها الفنية والموسيقية . كذلك يسّر تقدم صناعة الطباعة فى البندقية امتداد نفوذها إلى كافة المجالات الأدبية والفنية ، فوجدت مؤلّفات المعماري العظيم بالاديو وغيره من خلال المطبعة وسيلتها للنفاذ إلى مكتبات أوروبا ومن بعدها أمريكا . وكما أن طباعة المدوّنات الموسيقية قد وفّرت للمؤلفين الموسيقيّين البنادقة الشّهرة وذيوع الصيت فى البلاد الأخرى ، كذلك فإن طباعة المدوّنات الموسيقية لمؤلّفي الدول الأوروبية فى مطابع البندقية جعل أهلها يسبقون غيرهم فى مضمار الموسيقى على الأقل بخطوة إن لم يكن بخطوات . وبمهارة فائقة استطاعت الدبلوماسية البندقية اتخاذ موقف وسط بين غلاة حركة الإصلاح الديني ومتزمّتي الحركة المناهضة لها . وكان من أثر هذا الموقف أن رحّبت بمبتكرات البندقية الفنية والمعمارية دوائر البلاط والكنيسة فى كل من إسبانيا وفرنسا ، وكلاهما من غلاة مؤيدي كنيسة روما . فلقد كان رجال الدين والأرستقراطية على السواء بحاجة إلى ما تُضفيه الفنون على مبانيهم من روعة تُبهر الناس وتثير إعجابهم ، فكلما زاد شموخ المبنى وثراء زخارفه ، وكلما بهظت نفقات الحفلات الموسيقية عَمُق نفوذهم وسط الجماهير ، ومن هنا كان سعيهم الدائب وراء ممثّلي هذا التعبير الثريّ الباذخ من الفنانين والصنّاع البنادقة .



**لوحة ٣ . أسد القديس مرقص**

وما من شك فى أن مدرسة التصوير بالبندقية كانت أشدّ مدارس التصوير الإيطالية جاذبية وأثراً فى نفوس عشّاق الفن ، فلقد وُهبت هذه المدرسة منذ بدأت حسّاً مرهفاً بالألوان التى يندر أن يخفت دفؤها وإن لم تبلغ حد التوهّج الصارخ المعيب ، فأستاذية البنادقة فى استخدام الألوان هى أول ما يجتذب الناس إلى مصوّري البندقية . والحق إن ألوانهم لا تُمتع البصر فحسب بل تؤدي دور الموسيقى مع المشاعر فتثير الفكر والذكريات بمثل ما تثيرها الألحان الآسرة . وكانت الكنيسة من الفطنة بحيث استغلّت منذ البداية أثر اللون والموسيقى على المشاعر . فاستخدمت منذ عهد مبكّر الفسيفساء والتصوير إطاراً لبثّ عقائدها وسرد أساطيرها ، ليس فقط لأنها الوسيلة الوحيدة أمامها لغزو وجدان الأميّين وتحريك مشاعر الورع والتقوى فيهم ، بل لأنها كذلك كانت تقطع الطريق أمام مخاطر الجدل والمناقشة .

وكانت البندقية هى الدويلة الوحيدة فى إيطاليا التى نعمت لأجيال عديدة بسلام داخلي وفّر لها الطمأنينة والرفاهية ، كما أسبغ على أهلها رهافة الحس ورقة الطباع ودفء المشاعر الإنسانية . وإذ لم يكن ثمة مجال للأمجاد الشخصية فى مدينة البندقية لم يجد عشّاق الشُّهرة والعظمة من مفكّري النزعة الإنسانية ما يشجّعهم على البقاء فيها . وهكذا نجا البنادقة من ذلك الانسياق الجارف وراء الأركيولوجية والعلوم الصِّرفة التى هيمنت على فلورنسا منذ عهد مبكر . وقد لا تكون هذه ميزة فى حد ذاتها ولكنها واكبت ظروف الحياة فى البندقية التى اندفعت بكل كيانها نحو عشق الجمال ، فقد كان يمكن للأركيولوجية إخضاع عنصر « الجمال » بدوره لذوق الماضي ، كما كان من الممكن للأركيولوجية والمعارف العلمية أن ينتهيا إلى صبغ الفن البندقي بالصبغة الأكاديمية بدلاً من أن يُتيحا له تحقيق تلك الطفرة الهائلة التى قدّم فيها أروع تعبير عن عشق الحياة والاستمتاع بمباهجها .

وليست البندقية من الانفساح بمكان ، فنظرةٌ واحدة يلقيها المرء كفيلة بأن تجمع ما



لوحة ٤. جسر الريالتو بالبندقية

بين دفّتيها ، كما يستطيع المرء أن يجتازها سيراً على الأقدام فيما يربو على الساعة . وتخترقها « القناة الكبرى » التي شقّت طريقها فى مجرى نهر قديم عفّى عليه الزمن ، وتعلو هذه القناة قناطر ثلاث ، كما تتشعّب منها ست وأربعون قناة كالشرايين ، يقوم على جانبيها يمنة ويسرة مائتا قصر ، فضلاً عن كنائس عشر . وحيثما تُفضي الأزقّة والحارات إلى مجاري القنوات تجد قنطرة ، والقناطر كما هى معابر فهى تربط أنحاء المدينة بعضها ببعض . وليس ثمة مدينة فى العالم يحتشد فيها ما يربو على جسور البندقية وقناطرها ، إذ فيها أربعمائة وخمسون جسراً ما بين كبير وصغير يتدانى بعضها من بعض وتحمل أسماء طريفة مثل جسر « المرأة الفاضلة » وجسر « الخشوع » وجسر « الفردوس » وجسر « الملاك » وجسر « التنهّدات » الذى وقف عليه الشاعر بايرون يخاله برومانسيته الحالمة جسرَ مَنْ يطوّحون بأنفسهم من فوقه منتحرين من العاشقين والعاشقات ، وما كان فى حقيقة الأمر إلا الطريق المُفضي إلى دهاليز الإعدام فى قصر الدوچ .

وإذا كانت البندقية تستمد شأنها الأول السياسي والروحي من سيادة البحار ، فإن جانبها الآخر مستمد منذ أن كُتب لها الوجود من منطقة « الريالتو » ، وكان سبيلهم إليها هو « القناة الكبرى » يشقّونها مُصعدين إليها . ومنذ كُتب لها أن تكون دولة فى عام ٨١٢ أخذ الأهالي يحتشدون حول هذه المنطقة ، غير أنه كانت ثمة عقبة فى سبيل هذا الاحتشاد هى أن البندقية كانت مكوّنة من جُزر عدّة يصعب الانتقال من إحداها إلى الأخرى إلا باستخدام « المعدّيات » ، ومن هنا نشأت فكرة إقامة الجسور ، وكان الجسر الرئيس هو « جسر الريالتو » . ومن ثم غدت البندقية منذ تلك اللحظة شطرين ؛ شطر يشمل منطقة الريالتو التى غدت المركز الشعبي ، وشطر يشمل منطقة الحصن الذى كان إليه حماية مدخل القناة الكبرى من هجمات الغزاة ، يربط بينهما طريق برّي يجمع حوانيت التجار « لاميرْسيريا » يعبره المشاة والمتطون الجياد ، فلقد كانت البندقية تزخر بالخيل آنذاك . وكان جسر الريالتو ( لوحة ٤ ) بكُتلته الضخمة وعقْده الخفيض وسطحه الممتد إلى نحوٍ من خمسين متراً وما عليه من حوانيت حجرية يبدو كله لراكبي الجندول وكأنه رجل بدين قصير جاثم على القناة . وما كان أَوْلَى البنادقة بأن يعهدوا بإنشاء هذا الجسر إلى واحد من عباقرة المهندسين فيها مثل سانسوڤينو أو پالاديو ، لا أن يعهدوا به إلى مُنشئ جُسور مغمور . فلقد جاء هذا الجسر على طراز الجسر العتيق « پونت ڤيكيو » بفلورنسا تتمثّل فيه معالم جُسور العصور الوسطى الزاخرة بالمباني ، إذ نرى فوقه صفّين من الحوانيت بينهما زقاق ضيّق ومن خلفيهما معبران للمشاة يُطلاّن على القناة الكبرى المترعة بحركة الزوارق . والعابر تحت قبوة هذا الجسر على الجندول وهو ينساب فى سكون يحسّ لتوّه الأصداء تتردّد والأمواج ترتطم بالقارب كما يستشعر جوا نديّاً بعد جو لافح ، وإذا هو فى جولته يرى على الجانبين قصوراً عتيقة تتتالى وكأنها تفرض عليه أن يتطلّع إليها ، أبعدها قدَماً تلك القصور المشيدة على الطراز البيزنطي والقوطي مثل القصر الذهبي « كَا دُورُو » الذى يعدّ أحد الوجوه الباسمة فى البندقية . وأعجب ما نراه فى هذا القصر الذى هو أثر من آثار النهضة الڤينيسية فى أوجها هو ذلك الطراز الذى أطلق عليه مؤرخ الفن مارسيل بريون « الروكوكو البندقي » ، وهو بهذا يكون سابقاً للروكوكو الأوروبي بقرون ثلاثة ، فما أزخره بالزخارف القوطية وإن طغت شتّى الأشكال العجيبة التى لا تخضع لقاعدة على الرصانة القوطية المأثورة ، فإذا هى على تواؤم وانسجام مع الرخام العتيق والنقوش البيزنطية البارزة .

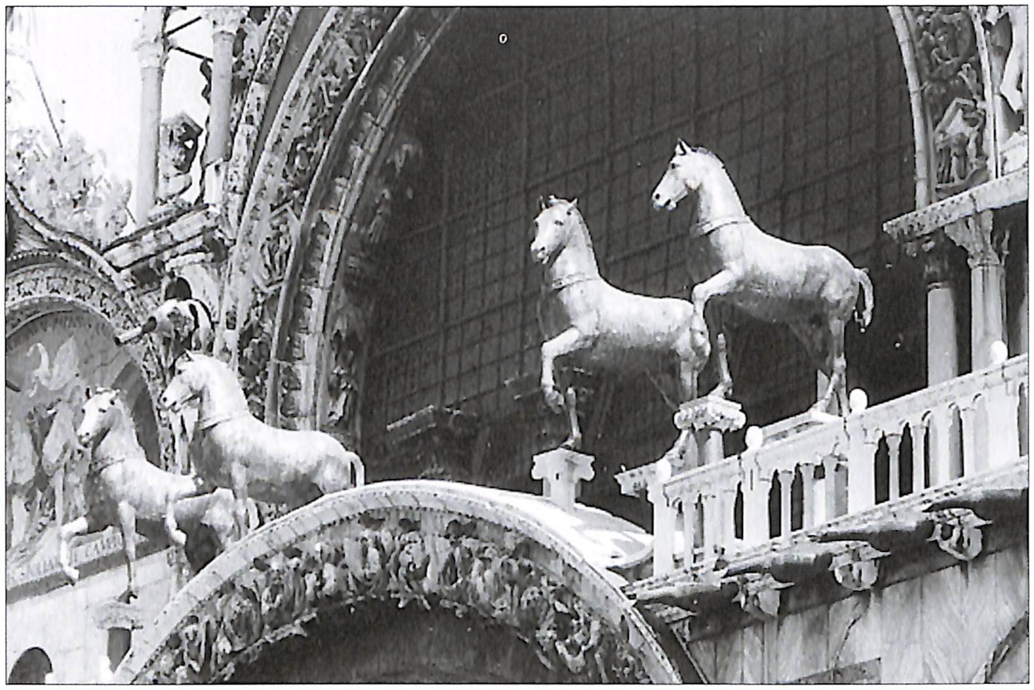
وأكثر ما يُلفتنا فى « الروكوكو البندقي » هو تجلّي الشُّرافات [ العرائس ] صفوفاً على سطح القصر تُتوّجه وتُجمّله . وهذه الفنون الباروكية التى تصادفنا بالبندقية وكذا ذلك الطراز الشائع الذى يُدعى « ألسنة السّعير القوطية المتوهّجة » Flamboyante ، هذا وذاك لا شك أملته الطبيعة الإنسانية أَخْذاً من انسياب المياه ، فالبندقية مدينة بحرية موصولة الصلة كلها بالماء .

ولا يمكن لمتحدّث عن قصور البندقية أن يتناولها جميعاً ، وحسبي أن أخصّ بالحديث قصرَيْن يحملان ذكريات عظماء مرموقين هما قصر موتشينيجو نوڤو وقصر ڤندرامين . نزل فى أولهما الشاعر اللورد بايرون ، وكانت ولاتزال مياه القناة الكبرى بصخبها تغمر درجات مداخله وهي ترتطم به . وكان لبايرون فى هذا القصر أحياناً ذكريات غرامية وأحياناً أخرى ماجنة ، تناثرت فى ردهاته الفسيحة شتّى التحف الفنية التى جمعها من هنا ومن هناك ، كما أعدّ فى فنائه مكاناً يستأنس فيه دُباً ونسانيس . ومن وراء هذا القصر زقاق ضيّق كان يقطن أحد بيوته العاشق المعروف كازانوڤا ، وإلى الخلف من القصر أيضاً يقع بيت المصور ڤيرونيزي . وفى هذا القصر نزل كذلك الفيلسوف چوردانو برونو ومن بعده المثّال الشهير كانوڤا . وبينا نحن نصعدُ فى القناة الكبرى ما نلبث أن نمرّ بقصر ڤندرامين حيث لفظ الموسيقار ريتشارد ڤاجنر آخر أنفاسه فى غرفة صغيرة من غرفاته عام ١٨٨٣ حين جاء للمرة الأخيرة ليسرح الطرف فى جمال ڤينيسيا . ومايزال زاهياً ذلك الطلاء الوردي الذى طلّى به جدران تلك الحجرة التى كم تصاعدت فى أنحائها أنغامه الموسيقية المبدعة .

ولا تزال دور سراة القوم الكلاسيكية من أهل البندقية تنتشر هنا وهناك فى الحارات المتوارية والساحات التى لا يؤمّها الناس إلا فى القليل ، ولا يُجْهَنَّ المرءُ بما قد يصادفه من أبواب عتيقة متواضعة ، فكم تُخفي وراءها من دور ذات أبّهة وجلال . وأما غير تلك الدور من قصور فيمتُّ فنها المعماري إلى أصول ثلاثة هى البيزنطي والقوطي والباروكي ، منها ما هو متداع يكاد ينهار ، ومنها ما لا يمتّ إلى الجمال بسبب ، ومنها ما تحسّ فيه الإسراف فى الترف والبذخ دون أن تمسّه مسحة من ذوق . وتسجّل واجهات القصور والمنازل التى تقوم على ضفّتي القناة الكبرى أسماء مُلاّكها ، وقد لا أعدو الحقيقة إذا زعمت أن هذه القناة الكبرى هى السجل التاريخي للأسر العريقة التى توالت على هذه المدينة . وقد كانت الحفلات الكبرى – ولا تزال – تُقام فى هذه القصور المطلّة على القناة ، ولا سيما قصر « لابيا » الذى غشّت جدرانه وسقوفه أرفع تصاوير طراز الروكوكو للفنان تييپولو التى مثّل فيها جانباً من حياة مليكتنا كليوپاترة . على أن الكثرة من هذه القصور منها ما قد اتُخذ الآن متاحف ومنها ما تحوّل إلى دور عامة تشغلها الإدارات الحكومية ، ومنها ما اتّخذ فنادق ، ومنها ما أصبح معرضاً تجارياً للمنتجات البلّورية الڤينيسية .

وبالأمس البعيد كانت ڤينيسيا معتزلاً شاعرياً وسط المياه ، زحف إليه الأثرياء ليقيموا بها قصوراً يخلدون إلى هدوئها ويأنسون بروعة المناظر المحيطة بها حتى باتت فى قلب القرون الوسطى مقرّ جمهورية أرستقراطية يمدّ حكامها نفوذهم إلى جزر الأرخبيل ومقدونيا وألبانيا ورودس وقبرص ، ويتكاثف ثراؤها فلا يكاد القرن الخامس عشر يكتمل حتى تغدو مركزاً فنياً يجتذب إليه قلوب الطليعة من مفكّري العالم وحكّامه وفنانيه . وتأخذ الكنائس الشامخة تنافس فى جمالها المعماري القصور العامة والخاصة ، فإذا العالم ينعم بطراز البندقية الباروكي

الذي اتّسم بالثراء والأبّهة والفخامة والغلوّ فى الزخرفة . ولم تقف الروعة عند مجال التشكيل المعماري وحده الذى قدّم للإنسانية رهطاً من عباقرة المهندسين الخالدين أمثال سانسوڤينو وپالاديو ولونجينا ، بل تخطّته إلى مجال التصوير ، فقد غطّى عظماء المصوّرين فى القرن السادس عشر جدران الكنائس والقصور بلوحات فريدة بألوانها المتوهّجة بالدفء والألق ، وهى السمات التى سُمّيت من أجلها مدينة البندقية باسم مدرسة الألوان التى ازدانت بأسماء بلّليني وجورجوني و كارپاتشيو وتتسيانو وتنتوريتو وڤيرونيزي وتييپولو و كاناليتو وجواردي وغيرهم . ثم قامت فى البندقية واحدة من أبرع المدارس الموسيقية وأهمها شأناً فى العالم ، بزغ فيها نجم عباقرة أفذاذ يؤمّهم جابرييلّي ومونتڤردي و كاڤالييري ثم ڤيڤالدي وألبينوني و كوريللي . لقد جمعت هذه المدينة أسماء كوكبة من المعماريين والمصوّرين والموسيقيين الذين نَعم عُشاق الفنون ومازالوا ينعمون شيوخاً وشباباً ، رجالاً ونساءً ، بما خلّفوه للبشرية من فيض آسر ينساب إلى الوجدان فيُبهر العيون المتأملة ويشدّ الآذان المنصتة .



لوحة ٢ ج. الخيول البرونزية فوق واجهة كنيسة القديس مرقص بالبندقية

وفن البندقية حافل بكل عجيب ، إذ يحفز جوّها المصوّرين على أن يصوّروا ما تضمّه جنباتها من كل غريب ، ويزدحم فيها كل ما يخدع البصر وكل ما يخالف فى النسب ، وتحفل أركانها بمنحنيات ومنعرجات وزوايا لم تكن فى الحسبان . وقلّ أن تجد فى البندقية تراصفاً وتماثلاً ، فميدان القديس مرقص يجمع إلى عدم انتظامه سرعة انحداره نحو البازيليكا ، وبلاطاته لا تتماثل فى أنماطها ومقاييسها ، وتبدو أعالي مباني المدينة مثل قصر الدوج ضخمة وما تحتها ضئيل ، ويكاد الغلو والإسراف فى زخارفها يُصيب المتطلّع إليها بالدّوار ، حيث الواجهات محلاّة بلوحات من الرخام تشبه فى تكوينها وألوانها البُسُط والستائر والنسجيّات المرسّمة ، وحيث السقوف مزدانة بالتصاوير الحاشدة بجموع تموج تحت بصرك و كأنها تتحرك .

وعلى الرغم مما يبدو فى فن البندقية الباروكي من أبهة وفخامة فهو يضم إلى هذا غرابة وشذوذاً نتيجة ما كان عليه الفنان البندقي من خضوع لنزاوته واستجابة لما طبع عليه من دعابة وميل إلى التلميح الخفيّ لشخصه إلى جانب مايرسم . فنجد مثلاً فى النصف الأيسر من لوحة المصور ڤيرونيزي « وليمة فى بيت لاوي » بمتحف الأكاديميا أن مضيف الحفل الشديد الأناقة هو ڤيرونيزي نفسه ، كما نجده فى لوحة « عُرس قانا » المحفوظة بمتحف اللوڤر لا يجتزئ برسم نفسه فحسب عازفاً على آلة الڤيولا بل يشكّل الأوركسترا من زملائه الفنانين تتسيانو وتنتوريتو وچاكوبو باسانو ، ثم يضم إلى المدعوين السلطان سليم العثماني والإمبراطور شارل الخامس وغيرهم من النبلاء والنبيلات . كما نجد أيضاً فى لوحة دومينيكو تييپولو « العالم الجديد » بقصر « كا ريزُونيكو » صورة هذا الفنان نفسه فى الركن الأيمن من اللوحة محدّقاً من خلال منظاره المكبّر وإلى جواره أبوه الفنان العظيم چيان باتيستا تييپولو . وليست « مريم العذراء » التى صوّرها الفنان تتسيانو على رافدة مذبح پيزارو بكنيسة « فراري » إلا زوجته « سليا » التى لم تُعمّر بعد رسمها غير قليل إذ ماتت وهى تلد . وتلك الرؤوس العديدة التى وضعها المعماري البندقي سانسوڤينو داخل رصائع على باب غرفة المقدّسات بالبازيليكا – والتى تكون عادة للقدّيسين والشهداء النورانيين فحسب – تضم بينها رؤوساً خمسة أحدها له والأربعة الباقية لزميله المعماري پالاديو والمصوّرَيْن ڤيرونيزي وتتسيانو والأديب أريتينو الذى رُوى أنه مات وهو مستغرق فى الضحك لنكتة مفحشة تمسّ شقيقته .

ويعتقد أهل البندقية أن ميدان القديس مرقص هو قلب العالم النابض ، حتى لتحسّ وأنت به و كأنك بين كل ما هو خارق جميل عجيب حين تتخذ مقعدك فى مقهى من مقاهيه المنتشرة التى تصخب بجلبة الموسيقى وقد حطّ الحمام فى ساحته التى تحيط بها أعمدة تزينها الرايات الخفّاقة . وحيث يقوم فى طرف من أطرافه برج الأجراس « الكامپانللي » المعروف ، ويكتظ بالناس اكتظاظاً يفوق أى ميدان آخر من ميادين العالم . وبعد التجوال الذى لا معدى عنه في هذه المدينة العجيبة لا يملك المرء إلا أن يختلف إلى « مقهى فلوريان » الذى لا يؤمُّه إلا القُدامى من البنادقة والعشّاق ، حيث يجدون خلوات منفصل بعضها عن بعض تُطلّ جميعها على « البياتزا » ، مُزيَّنة جدرانها بلوحات مصوّرة ساحرة تمتد إلى عصر ناپليون الثالث ، ولا سيما ما يُطلق عليه اسم « الشينْوازْري » أو محاكاة الزخارف الصينية ، ففي هذا المقهى يلمس الزائر عبق الماضي ومكنون الحياة البندقية الحقة .

وما أشبه « متحف كورير » بنافذة تطلّ على ساحة القديس مرقص ، وبالاختلاف إليه نذكر المصوّر كارپاتشيو ، الذى أتاح لنا أن نتعرّف فى لوحته المصوّرة المحفوظة بهذا المتحف على شخصيتيْن من الغانيات الفاتنات اللواتي كان لهن شأن كبير فى حياة البنادقة . نراهما وإذا هما قد ارتديتا من الثياب باذخها وقد جلستا فى شرفتهما تداعبان كلبيْن

وطاووساً وببغاء ، فلقد كانت البندقية تزخر بالغانيات زخراً يتعذر معه إحصاؤهن حتى لقد قيل إنهن عَدَوْن الآلاف . وليس هذا بعجيب فإننا نقرأ للأديب الفرنسي الشهير مُونْتنيْ الذى زار البندقية لمدة جدّ قصيرة « أنه حظى بمائة وخمسين منهن ، عليهن زيّ أشبه ما يكون بزيّ الأميرات » . وكُنّ فى القرن السادس عشر يُلزَمن بأن يتلفّعن بشال أصفر تمييزاً بينهن وبين المُحصَنات اللاتي يتلفّعن بشال أبيض . ولقد جاء على ألسنة الزائرين الأجانب فى القرنين السادس عشر والسابع عشر أنهن كن يرتدين أزياء زاهية مختلفة الألوان أشبه ما تكون بأزهار الحدائق .

ومن الغريب أن سجلات مدينة البندقية لا تزال إلى الآن مذكور فيها أسماء الغانيات عن سنة ١٥٧٠ وعناوينهن وأجورهن ، مما كان يُيسّر على الزائر الأجنبي الاختلاف إلى مَنْ يشاء منهن . فنقرأ فى هذا السجل على سبيل المثال أن مَنْ كانت تُدعى پاولينا كاميرو كان أجرها ثلاثين كورونه ، على حين أن وصيفتها ديانا لافوينا – وكانت دونها جمالاً – كان أجرها لا يتجاوز كورونتيْن اثنتين ، فكان على مَنْ لم يُسعفه ماله ولا يأبه بالجمال كثيراً أن يلج بابها . وما أشبه هذا السّجل بسجل ليپوريللو الشهير فى أوپرا « دون جوڤاني » لموتسارت الذى ضمّ أسماء معشوقات مخدومه زير النساء دون جوان كما أشار بذلك عليه سيّده ، وقد بلغ عددهن بإيطاليا أربعين وستمائة وبتركيا واحدة وثلاثين وثلاثمائة وبفرنسا مائة وبإسپانيا ثلاثة وألفاً !

وإذا ما اجتزت « جسر التنهّدات » دلفت إلى قصر الدوج الرهيب الذى امتلأ داخله بأهوال الماضي وغُشّى خارجه باللون الوردي . وإذا ما أخذت تجول بين ردهاته الفسيحة مكدوداً من مشقّة السير والتنقّل وقعت عينك على صور المعارك العنيفة وصور الحوريات ذوات الأجساد الغضّة البضّة وصور القصص الرمزية ؛ فهنا « البندقية منتصرة » ، وهناك « البندقية قابضة على الصولجان » وبين هذا وذاك « البندقية تتقبّل هدايا الإلهة جونو » و« البندقية المهيمنة على العالم » ، و« المدن المقهورة تَفِد خاضعةً بهداياها » ، و« البندقية تتسلّم التاج رمز سطوتها » ، و« تأليه مدينة البندقية » ، ثم انتصارها على الفرنجة واليونانيين والصقلّيين والأتراك والألبانيين وأهل جنوا وپادوا . وإذا ما تركت هذا الزّخم التصويرى إلى الخارج طالعك برج الساعة حيث ترى تماثيل المغاربة السُّمر وهم يقرعون الناقوس الكبير قبل أن تدلف إلى بازيليكا القديس مرقص العريقة المموّهة بفسيفساء الذهب ، والتى تزخر أرضها بأنماط لا حصر لها من الصيغ الزخرفية الدقيقة البديعة ، وتقوم فى أنحائها الخافتة الضوء التماثيل وتستقر التحف ، وتفوح رائحة بخور عتيق متراكمة من قرون ، وتزحمك المصلّيات والهياكل فى أماكن غير متوقّعة .

وتشهد واجهة كنيسة القديس مرقص أن مدينة البندقية كانت ملتقى الشرق والغرب ، وكانت قد اتخذت شكلها الحالي خلال القرن الحادي عشر ، وتعدّ ثمرة جهد المواطنين على مدى قرون متعاقبة . فقد كان ثمة قانون قديم فى الجمهورية البندقية يُلزم ربّان كل رحلة بحرية ألا تعود سفينته دون أن تكون محمّلة بمواد تُسهم فى تشييد الكنيسة وزخرفتها ، وهذا هو السبب فى احتشاد هذه المدينة بأجزاء من مبان شتّى من مختلف بلاد البحر المتوسط . وإذ استمر هذا التقليد قروناً لم يعد مبنى الكنيسة ملتقى الشرق والغرب فحسب بل ملتقى العديد من الطرز المعمارية وخاصة البيزنطية والقوطية ، كما تنتسب الخيل البرونزية فوق مدخلها ( لوحة ٢ ج ) إلى العصر الروماني المتأخر فى بيزنطه ، وقد استمر تدفّق هذه الإضافات والتعديلات حتى القرن التاسع عشر . وبهذا غدت كنيسة القديس مرقص فى حقيقة الأمر متحفاً لتاريخ المدينة الطويل ولعلاقاتها الوثيقة بدول العالم أجمع .

وعندما نختلف إلى الكنائس الكبرى فى إيطاليا نحسّ أول ما نحسّ كأن الكتل والأحجام وما بين أجزاء البناء من توازن ، هذا وذاك يلاحقاننا ، كما نحسّ أن المتعة التى تغمرنا مردّها إلى العقل بكل ما له من دقة وتدقيق ، غير أننا حين نزور كنيسة بيزنطية مثل كنيسة القديس مرقص بالبندقية نجدها تنطوي على روحانية تأخذ بمجامع القلوب . فعلى حين يحرص الغرب اللاتيني على الوضوح والجلاء ملتزماً بنظام عقلاني – ومن هنا كان ابتكاره للتقنيات والعلوم واكتشافه لأسرار الكون – نجد الشرق البيزنطي بعيداً كل البعد عن هذا الاتجاه فلا يكلّف نفسه الوقوف على أسرار الفضاء ، بل يسعى إلى استحواذ ما لا مكان له إلا فى سويداء القلوب ، كما أنه لا صلة لزمانه بالزمن التاريخي . فعندما تحتوينا كنيسة القديس مرقص نستشعر لأول وهلة ما تُوحيه الظلال ، الأمر الذى لم يقع عليه الغرب إلا بعد صلته ببيزنطه ، كما لم يتعرّف على كُنْهه إلا على يدىْ الفنان رمبرانت . والظل والضوء متساويان قدراً شأنهما شأن الغموض والوضوح ، ومن ثم يكون النفاذ إلى الظلام بمثابة النفاذ فى الغموض ، غير أن ما نراه من إبداع للفن البيزنطي بلغ شأوه فى هذه البازيلكيا هو ما يُباغتنا من ضوء يبدو من هنا ومن هناك ومن حيث لا نتوقّع ، متمثّلاً فى النور الذى يشعّ من لوحات الفسيفساء التى تغشّي الجدران بوميض رجراج سرعان ما يتغير مع تعاقب الأشكال أثناء رؤيتها ، وكأن الفسيفساء تنطوي على سرّ غامض معه بعض الدلائل التى تكشف عنه ، فليس مثل الفسيفساء ما يجعل الظلام يهبّ من رقدته . وأنّى لنا أيضا أن نُغفل صياغة المعادن النفيسة التى نراها أكثر ما تكون تجلّياً فى « لوحة الهيكل الذهبية » [ پالادُورُو ] الشاهقة المرصّعة بالجواهر خلف المذبح ، والتى أمر الدوج پيترو أورسييلو بإعدادها فى بيزنطة – وهو الذى حاول أن يحوّل البندقية من جمهورية إلى ملكية تتداولها أسرته غير أن الأرستقراطية البندقية وقفت له بالمرصاد – وأقامها فوق رفات القديس مرقص ، حيث تتأرجح على سطحها الأضواء ، فاستخدم الذهب الذى هو أساس صياغة اللوحة والذى كان صدى للفسيفساء ، ورصّعه بمجوهرات تشعّ عنها أضواء أكثر خفوتاً وكأنها نور القمر الهادئ تلقاء تألق الذهب الذى يحكي أشعة الشمس . وإلى هذا الألق المتباين الخفّاق الرجّاف يزيد التلوين بالميناء إضافة ضوئية أخرى تنفذ فى أعماق الطلاء الملوّن ( لوحة ٥ ) . وما أشبه هذه اللوحة الذهبية فى رونقها بمدينة البندقية الفيّاضة بالثراء ، إذ كان كل « دوج » يزيد إلى ثراء المدينة ثراء بعد ثراء بما يستجلبه من هنا ومن هناك شراءً أو سلباً . كذلك كانوا يُضيفون إلى تلك اللوحة جوهرة بعد جوهرة شراء أو سلباً ، فلقد كانوا يطمعون فى أن يجعلوا « الپالادورو » أشبه ما تكون باللؤلؤه فى بطن الصّدَفة تحكي كل ما لها من جمال . وبهذا حقّقت كنيسة القديس مرقص فى البندقية ما كانت تصبو إليه بيزنطة وريثة اليونان

وروما من آمال فى مجال الفن . ثم إذا الأورغن الضخم يطالعنا ، تنبعث منه الأنغام المختلطة بضجيج المقاهي ، وتلك الحركة التى لا تنقطع للقساوسة والسائحين والراهبات والأطفال ، وحَمَامات ضالّة قد احتواها ظلام البازيليكا تتمايل متبخترة على الأرض بحثاً عن مخرج تنفذ منه إلى حيث الشمس المشرقة فى الميدان .

ومنذ البداية كان التوائم بين كنيسة القديس مرقص وقصر الدوج . ومن هنا عاشت البندقية فى ظل هذه الثنائية ، وكان قصر الدوج أولاً قلعة لصدّ الغزاة ثم ما لبث أن تحوّل إلى قصر غدا مقرّ السلطة المدنية . ففى لصق كنيسة القديس مرقص نرى صحن قصر الدوج قلب البندقية النابض الذى كان يمثّل تعاقب الأحداث منذ كان إنشاء المباني الرومانية ، فثمة ما يدل على أن هـذا القصـر شُيِّد أول ما شُيِّد عام ٨١٤ على أنقاض قلعة رومانية ، ثم التهمته النيران عام ١١٠٦ فأعيد بناؤه فى القرن الرابع عشر وتحوّل من حصن إلى قصر ، ولم تكن أوروبا قد شهدت استبدال القصور بالحصون إلا بآخرة أيام لويس الرابع عشر فى مستهل القرن السابع عشر . ومع توالي القرون مرّ هذا القصر بتطورات عدة ترجع إلى ما كان لبلاط الدوج من ذوق ؛ فإذا هو ينتقل فى أجزاء منه من الطراز القوطي إلى طراز عصر النهضة . ثم إذا ما كان القرن السادس عشر تجدّدت الرغبة فى إعادة بنائه على غرار طراز عصر النهضة بإشراف المهندس پالاديو ، غير أن هذه الرغبة ما لبثت أن خمدت تجاه الإصرار على الإبقاء على المبنى القديم كما هو . ونجد فى هذا المبنى ما يخالف التسلسل التاريخي المعهود ، فعلى حين نجد الطابق الأرضي يرجع إلى طراز عصر النهضة نجد ما فوقه يبدأ بالطراز القوطي وينتهي بالطراز البيزنطي ، وكذا نجد المبنى فى جملته يحكي مكعّباً كبيراً من اللّبنات الوردية والبيضاء يعتمد على دعامات بيضاء جدّ دقيقة ، وهو مالا نجد مثله إلا فى العمارة الحديثة مما



لوحة ٥ . اللوحة الذهبية «پالا دورُو» . كنيسة القديس مرقص بالبندقية .

يتمثّل فى المباني الضخمة التى تقوم على دعائم دقيقة . وما من شك فى أن المعماري لُوكوربُوزييه ـ المعاصر لنا ـ قد استوحى من هذا الأسلوب حيثما شيّد مبانيه .

بكل هذا الترف والوهج والدأب والعبقرية فرضت مدينة البندقية نفسها على العالم كله منذ القرنين الخامس عشر والسادس عشر ، إذ كانت بمَنْجَى من الهزّات التى أصابت مدن إيطاليا الأخرى صعوداً وهبوطاً خلال العصور الوسطى وعصر النهضة . فعلى حين ومضت فى تلك المدن حضارات برّاقة لفترات قصيرة نسبياً أخذت ڤينيسيا تتطور ببطء وتشقّ طريقها بثبات وتؤدة منذ بريق فجرها البيزنطي المتألق حتى غروب عُمرها « الباروكي » الرائع المزدهر . فلقد اتخذت « دبلوماسية البندقية » منهجاً وسطاً بين هبّة الإصلاح الديني والحركة المناهضة له على نحو ما سبق القول ، وهو ما أتاح لها أن تشقّ بمبتكراتها المعمارية والفنية طريقها إلى فرنسا وإسبانيا أكثر الدول تأييداً لروما الكاثوليكية . وكان الثراء الذى ترفل فيه هذه المدينة التى سُمّيت بحق « لاسيرينيسما » La Serenissima ـ أى أكثر الجمهوريات جلالاً وسموّاً ـ نتيجة احتكارها التجارة بين الشرق والغرب ، فكانت منذ القدم أول ميناء تولي وجهها شطره السفن الوافدة من الشرق محمّلة بعطوره وتوابله وتحفه وسلعه . وحين أحسّت تركيا منافسة البندقية لها وشاءت القضاء عليها خاب مسعاها وردّتها المدينة الجسورة متحالفة مع أساطيل البابا وإسبانيا على أعقابها تجرجر أذيال الهزيمة فى معركة ليبانتو البحرية عام ١٥٧١ .

أخذ الزمن ينسكب فى مسيرته الدؤوبة والبندقية ناعمة بالسلام ، يأتيها المحبّون وعشّاق الجمال والطبيعة والشعر والتصوير والموسيقى والفنانون الباحثون عن نبع إلهام أو منتجع استجمام أو عن أحلام وسط هذه الطبيعة الساحرة فى بلدة طرقاتها قنوات مائية يضيق بعضها وكأنها أزقّة الأحياء الشعبية ، ويتجوّل فيها الناس فى جوف الجندول الحالم المُنساب فى رقة وسط بيوت المدينة كغمامة داكنة تتهادى فى الآفاق ، وينزلق تحت الجسور التى تصل ما بين جزر البندقية لمن شاء عبور طريق مائي لا يفصله سواه عن بيت أو منتدى قريب . وعلى الرغم من خلو الجندول « مَلاك » قنوات البندقية الآن من غرف الاستكنان والمتعة التى طالما تغنّى بها شعراء القرن التاسع عشر الرومانسيون ، فهو بصدره الشبيه بعنق البجعة ورأسها المنتصب لا يزال يضمّ الفُرُش والطنافس والسّجاد ، ويُطْلَى باللون الأسود اللامع وفق السُّنّة المتبعة منذ القرن السادس عشر تغشّية الزخارف النحاسية . ومازلنا نسمع لملاّح الجندول صيحات شادية متلاحقة عند كل منعرج تُنذر الملاّحين من حواليه . ونعلم أن هذه الصيحات الشّجية هى التى ألهمت ريتشاد ڤاجنر أن يصوّرها فى نفخات مزمار الراعي التى تتصدّر الفصل الثالث من أوبرا تريستان وإيزولده يحذّر بها العاشقيْن المختليْين من مباغتة الزوج الملك مارك . ألا ما أصدق قول نيتشه « لو عنّ لى أن أبحث عن مرادف للموسيقى ما وجدتُ غير مدينة البندقية » .

ومع ذلك فبهجة البندقية لا تَمُتّ إلى ما بها من فن ومعمار فحسب بل ثمة مسحة من الفتنة تغشّيها ، فهى كما يصفها أحد الشعراء الفرنسيين تُطوّقك بسحر آسر كسحر المرأة الفاتنة . ومن قبله قال الأديب الإنجليزى چيمس هاول : « لو أن أحداً عرف ما في تلك المدينة من مفاتن مُغرية لتمنّى أن تُزَفّ إليه » . غير أنها للأسف تصخب اليوم بضجيج المراكب البخارية والسفن بعد أن ازدحمت بالسائحين فغمرها الابتذال ولم تعد لها عذريّتها التى كانت من قبل . والمرءُ إذا ما استقلّ الجندول ورمى بطرفه إلى مبانيها المتداعية التى تبدو مغشّاة بطلاء برّاق وجدها وكأنها عجوز قد اكتست بأبهَى الثياب غير أن أطرافها تُرْعد فلا تقوىَ على النهوض .

وللضوء فى ڤينيسيا شأن كبير ، هو الذى حدا بالمصوّرين البنادقة إلى الانفراد والتميّز بتقنية الإشراق والإظلام « الكياروسكورو » . فهى مدينة وضّاءة يستمتع فيها المرء بمطلع الشمس وهى تعلو الأفق ضاحكة ، وبمغيبها الذى يملك عليه خياله ، وإن كانت أيام شتائها طويلة تبعث على الملل لما تنطوي عليه من رتابة فى اللون . ومع ما تتميّز به هذه المدينة من صفاء سمائها إلا أنه صفاء متحوِّل قُلّب لا يستقر على حال مما يثير فى نفس المشاهد قلقاً تختلط معه رؤيته للمسافات ، فيخال مع ساعات الصَّفْو وكأن المدينة تنعكس صورتها على صفحة السماء ، وتتراءى الأشياء لعيْنه فى صورة خادعة يتأرجح معها المنظور ويبدو القريب بعيداً والبعيد قريباً ، وكأنه بما يرى فى نوبة حالمة . وما أصدق الأديب تيوفيل جوتييه عاشق البندقية حين وصف هذه المدينة بأنها تعيش فى ظل الروعة والإعتام ، متألقةً غامضة .

وليس ثمة متحف للصور فى أوروبا يفوق فى حيويته متحف « الأكاديميا » بڤينيسيا حيث تحتشد فيه روائع التصوير البندقي منذ العصور الوسطى حتى مطلع القرن الثامن عشر . وما من شك فى أن متاحف العالم تضم ما هو أغنى وأثمن وأكبر حجماً وأكثر عدداً من مقتنياته ، غير أن متحف الأكاديميا يفوق ما فى غيره من المتاحف بما يضمّ من لوحات مستَلْهَمة من طبيعة المدينة ذاتها ، وحين نطلّ من إحدى نوافذ مبنى الأكاديميا نُشرف على مرسم تتسيانو أو على منزل ڤيرونيزي الذى لا يبعد غير خطوات بعد أن نعبر القناة الكبرى . أما روائع القرن الثامن عشر الفنية فيحتفظ بها قصر كا ريزونيكو ، فليست البندقية مدينة الكنائس فحسب بل هى أيضاً مدينة القصور ، فلقد وَهَبَ المعماريون أنفسهم لما هو ديني وما هو دنيوي ، فنشاهد فى عمارة هذا القصر عبقرية لونجينا التى ظهرت له قبلُ فى مبنى كنيسة الخلاص « سالُوتّي » والتى هى من المعالم الكبرى لتطور العمارة الدينية الباروكية في البندقية . وهذا القصر من بين القصور التى يضمّها أحد الصفّين المتقابليْن الممتديْن والمُطلّيْن على القناة الكبرى فجعلا منها « أبهى شوارع العالم » كما يقول المؤرخ كومينيز ، إذ تتمثّل فيه آثار القرون المتعاقبة بدءاً من الطراز البيزنطي إلى الكلاسيكي المُحدَث مروراً بالقوطي ثم الباروكي .

كذلك يُعزى ما فى المدينة من فتنة ظاهرية إلى القيمة اللّمسية لرخامها الذى شُيّدت منه مبانيها ، هذا الرخام المتعدد الألوان من جرانيت مصقول ومرمر وسماق ويشب مما يؤجّج مُتعتنا الحسّية ، وإلى ما تنطوي عليه بيوتها من بهاء داخلي لما تضمّه من فُرُش حريرية ودمقسية ومخملية على غرار تلك الستائر التى أُغرم ريتشاد ڤاجنر بإسدالها على

نوافذ حجرة نومه ، والتى كانت تُجْلَب من الشرق مع غيرها إلى جانب فيض من التوابل والأفاويه والبخور .

وڤينيسيا صورة ممتزجة من الماضي والحاضر معاً ، لم يتخلّص أهلها من ذكريات أمجادهم الماضية ، فهم لا يزالون يعيشون عليها وتشغل دخيلة نفوسهم فلا يسلّمون بمغيبها قط ، وما تزال فى أنظارهم هى عروس الأدرياتي المزهوّة وعين إيطاليا الشاخصة . غير أن هذا المزيج من الشغف بالماضي والإذعان للحاضر يغشّي المدينة بسِمَةٍ من سمات الأسى هو ما توحي به صفحة مياه بحيرة الشاطىء « اللاجون » . لقد أسرَتني هذه المدينة حين زرتها للمرة الأولى فى عام ١٩٥٣ ثم للمرة الثانية فى عام ١٩٥٦ وخلّفتها دون أن أدرى أن سيُكتب لى أن أزورها أكثر من خمس وعشرين مرة ، وأن سيرتبط جهدي بالإسهام فيما بعد لمدة عشر سنوات بمشروع إنقاذها .

عاشت البندقية طوال عهدها مركز إبداع فني للمجوهرات والحليّ الذهبية والفضية والمشغولات العاجية والخشبية والزجاجية والنسيج الفاخر ، وعاش بها أساطين مُبْدعي الفنون الدقيقة والحِرَف اليدوية الرفيعة المستوى ، كما نشأت بها ترسانة لصنع السفن وإصلاحها ثم . معاملَ لتكرير البترول . وأتى عام ١٩٦٦ بالكارثة الصارخة حين ارتفع مدّ المياه العالية المحيطة بالبندقية وأغرقها مقتلعاً بعض أجزاء بيوتها مهدّماً جدراناً فى قصورها ، باعثاً بالشقوق فى جسورها . وتحرك ضمير عشاق الفن والجمال فى العالم ، وهالهم أن يتهاوى واحد من أخصب متاحف العالم ثراء وجمالاً ، ففزعوا إلى البندقية بقلوبهم وعقولهم وأموالهم . وإذ كان التاريخ البشري كله ملْكاً للبشرية بأسرها ، فإن التراث الفني الإنساني من جميع العصور الماضية هو ملك للأجيال الحاضرة والمقبلة . ومن ثم كانت مدينة البندقية ـ إحدى الروائع الفنية التى أبدعها الإنسان فى حقبة من تاريخه الطويل ، يمكن أن تبقى نبع فرحة وإشراق لعشّاق الجمال والفن ما بقيت وبقى الإنسان يحيا على هذه الأرض . وذلك ما دعا إلى الإيمان بأن الحفاظ على بقاء البندقية مسؤولية مشتركة بين أبناء هذا الجيل المؤمنين بقيمة الأعمال الفنية ونفعها الخالدة ، وقدرتها على التأثير فى الوجدان البشري ، ودفعه نحو قيم الحق والخير والجمال . فليس اندثار البندقية موت حلم رائع ، بل نهاية واقع أروع من كثير من الأحلام . فإن التاريخ على امتداد حقبه لم ينجح فى أن يخلق مثيلاً للبندقية العائمة فى أى مكان آخر فى العالم الفسيح . وما كانت البندقية عمل الطبيعة وحدها بقدر ما كانت نتيجة عبقرية أجيال من البشر اتسموا بالصبر والدأب والصمود والتحدّي وعشق الجمال والقدرة المذهلة على تصوره وإبداعه وتجسيده فى تحف معمارية وتماثيل ولوحات مصورة أو محفورة على الرخام والبرونز أو منقوشة على الأسقف والجدران ، وفى أنغام خالدة يرتد صداها العالمي إلى قاعة « لافنتْشيا » أول أوپرا أنشئت فى التاريخ عام ١٦٣٧ . كما كانت البندقية الملاذ الذى وجد فيه العباقرة المحدثون إلهامهم وسكينة نفوسهم ، ففجّرت فى بايرون ينابيع شعره الرومانسي ، وفى ڤاجنر إبداعه الموسيقي المحتدم بأرهف العواطف البشرية ، وفى ڤردي موسيقى أوپراه الخالدة « عطيل » ، وفى الأديب توماس مان بعض ملاحمه الروائية الرائدة . وستظل البندقية ما بقيت على صورتها مرتعاً خصباً لمن ينشدها من المؤلفين والفنانين يغترفون منه الإبداع الذى ينشرون عطاياه على البشر جميعاً .

تُرى كيف سيكون عالم الغد إن اختفت منه آثار الرهافة وأسلوب الحياة البهج الذى احتفظت لنا به طويلاً هذه المدينة ذات الميادين المنمنمة والواجهات الرخامية التى تبدو مع انهمار المطر مصقولة متموّجة برّاقة كالحرير ، ومياه القنوات التى تبدو هى الأخرى تحت أشعة الشمس وكأنها قوس قزح فى تعدّد ألوانه وبهاء مرآه ، ورقعة ميدان القديس مرقص التى تبدو مع الليل فى ضوء القمر بساطاً زاهياً تغوص فيه الأقدام ، وبحيرة اللاجون الشاطئية الفسيحة التى تتوسّط المدينة وتغشّيها بسحابة من الشّجن ؟ يقيناً ثمة ما يشين مدينة البندقية ، فما يستطيع أحد أن يُغفل تلك الرائحة الكريهة التى تنبعث منها أو يستطيب شتاءها القارس وبرودة بحيرتها الشاطئية التى تفقد معها البحيرة زرقتها ، أو يغضّ الطرف عن التفاوت فى مبانيها التى يبدو بعضها جليلاً رائعاً بينما يبدو البعض الآخر ممعناً فى القبح ، الأمر الذى حمل الناقد الفني المعروف چون راسكين على أن يصرّح بأنه « يمقت نصفها ويعشق نصفها الآخر » . ومما يؤثر له وهو يصف كنيسة سان چورچيو ماچيورى قوله : « من غير الممكن أن يكون ثمة مبنى أقبح من هذا تصميماً وأدنى منه بدائية وأنكر منه مهانة » ، وهذا فى رأيي وصف جائر لا يتفّق والحقيقة فى شيء كما سنرى . ويُروى أن شارلي شاپلن كان فى كل مرة يفد فيها إلى المدينة يقاوم رغبة دفينة فى نفسه لكى يمسك بندقية ليسدّد طلقاتها إلى تماثيل الآلهة التى تعلو مبنى مكتبة ڤينيسيا الشهيرة بميدان القديس مرقص والتى أبدعها المعماري سانسوڤينو ليقضي عليها جميعاً إلهاً بعد إله . أما الأديب المعروف إيڤلين فكان يرى بازيليكا القديس مرقص مبنى معتماً مُقْبضاً ، على حين ازدرى الفيلسوف هربرت سپنسر أنماط زخارفها التى لا دلالة لها فى نظره ، والتى كانت تذكّره فسيفساؤها المرصّعة ـ على حد قوله ـ بالعمود الفقري للسمكة ! بينما وصف د . هـ . لورنس « البندقية » عندما رآها للمرة الأولى بأنها المدينة البغيضة اللّزجة المُخْضلّة خضراء الدِّمَن .

وثمة اعتقاد سائد بين الأهلين بأن البندقية سوف تغمرها بحيرتها يوماً ، وكما انبثقت من الماء سوف تغيب تحت الماء ، فهى من البحر وُلدت وإلى رَحمه تعُود . ولكن على الرغم من ذلك كله ، فمع النسيم الباكر حيث الهواء النديّ العليل والشمس لمّا ترتفع فى أفقها وقد طالعت ببواكيرها القباب ، والنهار لم يتلوّث بعد بما يشوبه ، وأصوات المجاذيف تُلاطم صفحة الماء ، لا يسع المرء وهو يطلّ من نافذة غرفته إلا أن يمتلىء حنيناً ونَشوة وشوقاً بروعة ما يرى وما يسمع . فأنت حين تودّع هذه المدينة تحسّ وكأنك تحمل فوق كتفيْك طيف البندقية ، وتشعر وأنت تغادرها وكأن ما يفوح منها ما يزال عالقاً بخياشيمك من روائح شتى مختلطة : من بخور ووَحْل وأسماك وعفن . ويتردّد فى أذنيك ذلك الصوت الشجيّ لارتطام مياه القنوات بالجدران . وأنّى كنت فسوف لا يغيب عن نظرك طيف « السِّرينيسيما » بجدرانها الوردية المتألقة وقناطرها المُبهجة ورموزها الأخّاذة من أسود مجنّحة بديعة ، وخَيْلٍ ذهبية فارهة ، وبُرْج للنواقيس مُصوَّب نحو السماء ، ومياه تخفق فى سكينة وجلال ، وأوتاد مضروبة إلى شاطىء البحر يُعقد إليها الجندول .

## طـراز البـاروك

**ظهر** الكثير من المصطلحات الفنية التى يستخدمها مؤرخو الفن أول ما ظهرت ضمن ألفاظ القدح والاستهجان ، فكان لفظ « القوطي » على سبيل المثال مرادفا لمعنى المخرِّب أو الهمجيّ المدمّر الذى لا يُعير مواطن الجمال التفاتا . وبقى لفظ « الباروك » يَرِدُ فى قاموس أكسفورد للجيب حتى طبعة عام ١٩٣٤ يدل على كل ما هو شائه غريب ، ومثلهما كلمة « انطباعي »(١) التى صاغها أحد النقاد فى معرض السخرية والاستهزاء . على أن هذه المصطلحات ما لبثت أن تخلّصت من إيحاءاتها الجارحة وبتنا نستخدمها الآن بمعناها الوضعي للإشارة إلى أساليب أو طرز أو مراحل فنية معينة ، فَنصفُ منجزات فنية عاجيّة أو مصوّرات منمنمة بأنها ذات طراز قوطي ، ونشير إلى مبان معينة بأنها ذات طراز باروكى ، ونَسِمُ لوحات مصوّرة بأن قد رسمها فنانون انطباعيون وهكذا . غير أن يقيننا ما يلبث أن يهتزّ ويتداعى عندما نصل إلى المناقشة النظرية حول الحدود الفاصلة بين هذه الطرز الفنية ، فهل يمكن على سبيل المثال أن نعدّ الفنان جيبرتي قوطيًا ، وهل نعزو رمبرانت إلى العصر الباروكي ، أو ديجا إلى المدرسة الانطباعية ؟ . يذهب مؤرخ الفن جومبرتش إلى : « أن مثل هذه التعريفات المحدّدة قد تؤدي بنا إلى ألوان من اللّبس والإبهام على الرغم من أنها قد تكون أحيانا ذات فائدة لأنها تدفعنا إلى التأمل ، غير أن هذه التعريفات التى نلصقها بالمنجزات الفنية تختلف الاختلاف كله عن تلك التعريفات ذات الدلالة عند علماء الحشرات – على سبيل المثال – التى يشيرون بها إلى أنواع الفراشات المختلفة ، إذ يتعذر عند مناقشة الأعمال الفنية أن نفصل فصلا قاطعا بين ما هو وصف وما هو نقد » . على حين يذهب الفيلسوف بنيديتو كروتشه إلى : « أن تحديد الطرز الفنية لا يؤدي إلا إلى عزلة كل عمل فني عن غيره » ، وإن أقرّ بأن التصنيف بصفة عامة رغم كونه شراً لابد منه فهو أداة ضرورية . هذا إلى أن التصنيف هو اجتهاد بشريّ قابل للتعديل والتغيير ومن هنا يمكن اعتباره أداة نافعة ، فالإنسان مطبوع على تصنيف الظواهر والأشياء . كما يذهب أيضاً إلى : « أن التعريفات التى يضعها المرء لتجاربه موصولة بالواقع منبثقة عنه ، وتاريخ الفكر يمدّنا بنماذج شتّى ، كالتفرقة بين الحرّ والبرد والوَمَد والجفاف وبين فصول السنة ، مثلما اتسمت حياتنا السياسية بعبارات اليمين واليسار وبتصنيفات جديدة فى مجالى علم النفس والاجتماع كالمنطوي والمنبسط والاجتماعي والعَزُوف عن الناس . وطالما ظللنا نفحصُ وننقد فسوف نفيد من هذا التصنيف الذى ينطبق بدوره على الطرز الفنية التى قدّمها علم الجمال إلى ساحة النقد » . وما من شك فى أن استخدام هذه التعريفات والمصطلحات مفيد لدارسي الأساليب الفنية غير أنه ينبغى أن نضع فى اعتبارنا أن بعض هذه الأسماء أو البطاقات التى يستخدمها مؤرخ الفن قد تكون مضلّله ، إذ الواقع أن سلسلة الطرز والأساليب والمراحل الفنية التى يعرفها كل مبتدئ كالطراز الكلاسيكي والقوطي والرومانسكي وعصر النهضة والباروكي والروكوكو(٢) والكلاسيكي المحدث والرومانسي ما هى فى الواقع إلا أقنعة تحتجب وراءها مرحلتان أساسيتان هما المرحلة الكلاسيكية والمرحلة غير الكلاسيكية . فلم تكن كلمة « القوطي » تعنى عند المؤرخ الفنان ڤاسارى مثلا إلا الطراز المعماري الذى استخدمته القبائل الجرمانية الغازية التى اجتاحت الامبراطورية الرومانية خلال القرن الثاني عشر ، ومن ثم استند فى وصفه لهذا الطراز « المنحط غير الكلاسيكي » فى مجال المعمار إلى ما ورد فى المؤلَّف الكلاسيكي الوحيد الذى وجد فيه هذا الوصف جاهزا ألا وهو كتاب « فن العمارة » لڤتروڤيوس . وكان منطقيا ألا يعني ڤتروڤيوس بوصف أى طراز معماري خارج عن الطراز الكلاسيكي ، غير أن أحد فصول كتابه انبرى لإدانة ما كان قد بدا فى عصره الروماني من تحرّر فى التصاوير الجدارية بما يتعارض مع الأسلوب العقلاني الرشيد الملتزم بالواقعية فى الفن المعماري . وبمضاهاة العرض النقدي الذى قدّمه ڤتروڤيوس بالصورة التى تخيّلها ڤاساري عن طرز البناء عند همج الشمال ، يتبين لنا أن أصول المرحلة الفنية التى أطلق عليها اسم « العصر القوطي » لا تستند إلى أية مثالب فى الأبنية نفسها ، وإنما تستند إلى قائمة المحاذير التى وردت فى كتاب ڤتروڤيوس ، فإذا ڤاساري يتخذها مُنْطَلَقَا لأحكامه النقدية . ومن هنا شاعت قديما صفة « القوطي » مرادفة للذوق المتدهور الذى شاع خلال العصور المظلمة قبل أن تنساب أضواء أسلوب عصر النهضة الجديد من إيطاليا صوب الشمال وعبر جبال الألب .

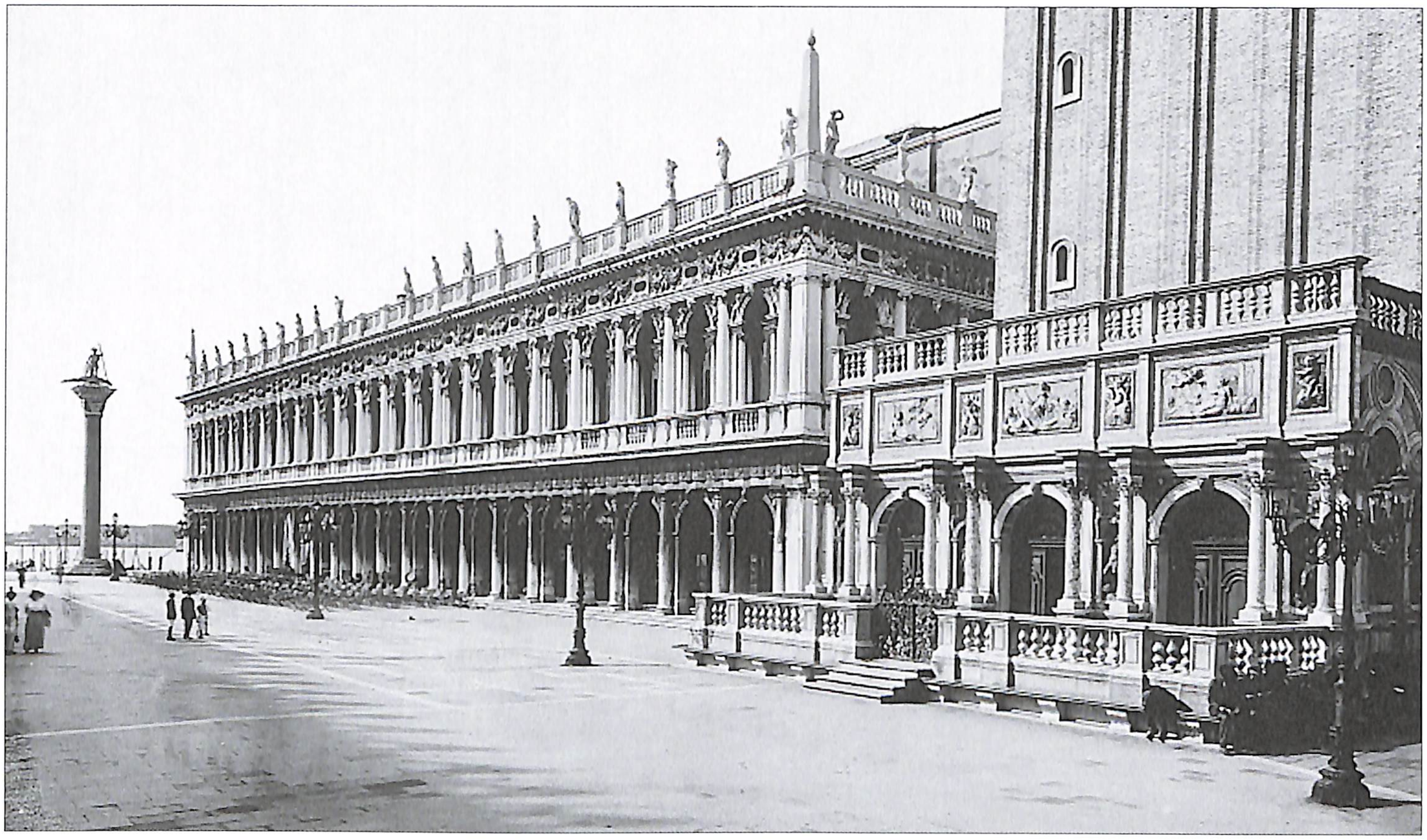
وإذا كان لفظ « القوطي » قد انسحب فى الأصل على كل ما لم يعد كلاسيكيا ، فإن لفظ « الباروكي » قد ظهر فى لغة النقد الفني باعتباره استنكاراً لخطيئة الانحراف عن الأسلوب الكلاسيكي السّويّ . والواقع أن نفس المصدر الذى ألهم ڤاساري أوصافه التى أطلقها على الطراز القوطي ، هو الذى ألهم بلّلُوري Bellori أيضاً الأسباب التى بنى عليها إدانته لفن العمارة « الفاسد ! » فى عصره والذى تمثّل عنده فى فن بوروميني وجواريني خلال القرن السابع عشر حين قال : « ثمة أشخاص تعشّش فى أذهانهم أفكار جديدة وتصوّرات خاصة بهم فى مجال المعمار ، فإذا بهم يعرضونها فى الميادين وواجهات المباني . وأولئك لا يتمتعون يقينا بأية معرفة لائقة بالفنان المعماري فينتحلون صفته دون وجه حق . إنهم يشوّهون أبنية الماضي ومدنه وآثاره بما استحدثوه من فوضى ، ويُسيئون إلى طرز البناء الراسخة بما يضيفون إليها من رسوم جدارية متدهورة وحليات معمارية تافهة الشأن وبدع لا يرضى عنها ڤتروڤيوس » . وفى الحق إن بلّلُورى لم يستخدم لفظ « الباروك » صراحة ، وإنما هم مفكرو القرن الثامن عشر الذين استخدموا لفظي القوطي والباروكي تعبيرا عن الذوق الشاذ الغريب . وبمُضى الوقت تحدّدت وظيفة المصطلحيْن اللذيْن يشيران أصلا إلى ما هو غير كلاسيكي ، فغدا لفظ « القوطي » يدل على ما لم يعد كلاسيكيا أو على ما كان همجياً ، واقتصر لفظ « الباروكي » على وصف ما لم يعد بعد كلاسيكيا أو ما عرَضَ له من وهن وانحلال .

على أنه مهما كان الخلاف بين الواقعيين من ناحية وبين الإسميين من ناحية أخرى ، فلا شك أن التصنيفات والمسمّيات المناسبة للتعبير عن غرض معين قد تفقد دلالتها لو استُخدمت فى سياق آخر . وليس معنى ذلك أن أصول هذه المسمّيات لابد أن تؤخذ فى الاعتبار من جانب مَنْ يستخدمونها ، فاكتشاف أن الأسلوب القوطي لا علاقة له بالقوط أنفسهم هو أمر لا يهمّ مؤرخ الفن فى شيء طالما لازال يجد هذا الوصف ذا نفع ، إذ أن ما يهمّه من حيث تاريخ المصطلح نفسه هو قدرة هذا المصطلح أو افتقاره إلى التمييز بين المنجزات الفنية . ذلك أن أغلب التعبيرات الفنية قد نشأت فى صورة مصطلحات ذات طابع سلبي مثل لفظة « همجي » Barbaric والتى لم تكن تعني فى الحقيقة أكثر من « غير يوناني » ، وإنما استمدت هذه المصطلحات قيمتها الفنية عندما وقع عليها الاختيار للتعبير عن طرز خاصة ذات سمات محدّدة .

والواقع أننا لن نستطيع التوصل إلى نظرية متكاملة عن الأسلوب الفني سواء عن طريق النظريات النقدية المبنيّة على ترسّم النماذج التقليدية أو عن طريق التعريفات الوصفية . والسُّبل المثلى هى تلمّس القيم الفنية الحقة فى المواصفات التى تعدّ من الأمور المسلّم بها فى نطاق فترة زمنية معينة ، وتحديد الأولويات التى يتصور الفنان أنها ضرورية محاولا من خلالها التوفيق بين المتطلبات المتضاربة فى إطار العمل الفني . ومثل هذا المنحى من جانبنا سوف يجعلنا أشد التزاما بالنماذج الكلاسيكية ، كما سوف ييسّر لنا فى ذات الوقت استيعاب وتذوق الأعمال غير الكلاسيكية التى تمثل اكتشافات أو ابتكارات جديدة تماما فى مجال التعبير الفني .

والباروك تطور فني نشأ قرب نهاية القرن السادس عشر ( ١٥٨٠ ـ ١٧٢٠ ) خلال الفترة الممتدة بين ازدهار « الطراز التكلّفى »[٣] فى إيطاليا وبداية اضمحلاله بظهور طراز الروكوكو فى مطالع القرن الثامن عشر . وأصل الكلمة مشتق من كلمة باروكو Barroco البرتغالية ومعناها اللؤلؤة الخام أو الخشنة ، وهو ما يشير إلى حد ما إلى ما ينطوي عليه طراز الباروك من عدم انتظام فى الشكل وإن كان مقصودا لذاته ، بغية إضفائه طابعا مسرحيا مهيبا على الأثر الفني . وينطبق مصطلح الباروك على كل من فنون العمارة والنحت والتصوير ، كما يتجلّى فى أروع صوره عند اندماج الفنون الثلاثة كلها معا . وإذا كان ميكلانجلو هو أول من أرهص بتطوير الأثر الدرامي للحركة فى الفراغ فى لوحته « يوم الحساب » ، فلقد أسهم كاراڤاچيو هو الآخر بتبايناته الضوئية فى هذا التطوير . وشهدت روما فى عهد برْنيني امتداد موجة التصوير الباروكي إلى أقصى مداها لا من خلال العبقرية التى اتصف بها المصوّرون وقتذاك وإنما من خلال حسّهم الرهيف بالمعمار والنحت وحيل الإيهام الجريئة التى استخدموها فى منجزاتهم .

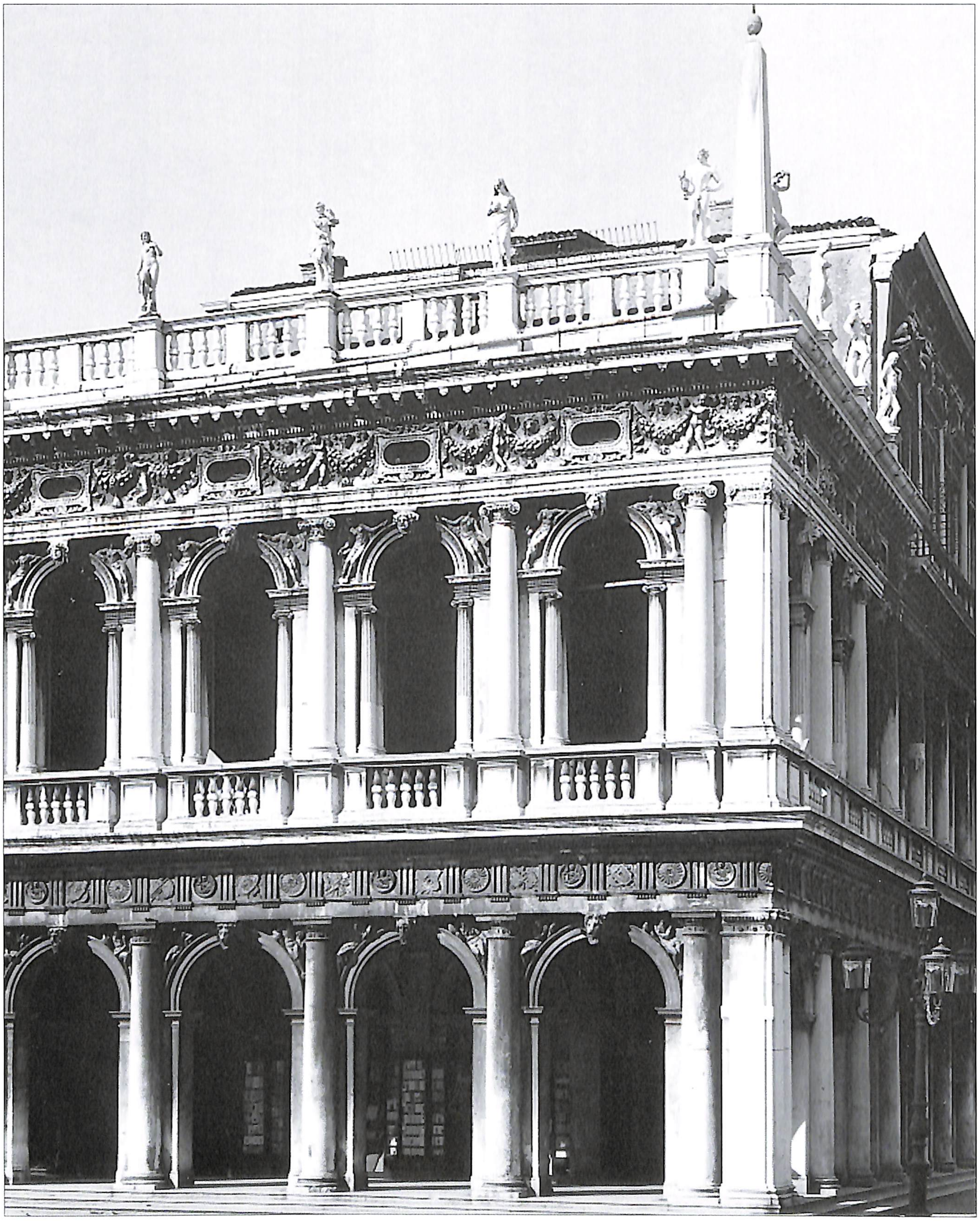
على أنه لا يجوز النظر إلى الطراز الباروكي من وجهة النظر الجمالية فحسب ، فهو وثيق الارتباط بالظروف الدينية والاجتماعية والسياسية وخاصة بحركة مناهضة الإصلاح الدينى ، ومن هنا كان هدف الطراز الباروكي المسرحي المثير دعائياً خالصاً ، حتي ليمكن القول بأن الطراز الباروكي هو التعبير الوجداني عن الكاثوليكية . ومع ذلك فقد انسحب الطراز الباروكي بالمثل إلى خدمة الأهداف الدنيوية تعزيزا لسلطة الملوك والأمراء كما سنرى . كذلك لم يقتصر ظهوره على إيطاليا وحدها بل امتد إلى دول أخرى تسيطر عليها الأرستقراطية وتتفشّى فيها الكاثوليكية مثل جنوب الأراضي الواطئة وإسپانيا والبرتغال ، كما انتشر بالعالم الجديد فى المكسيك والبرازيل .



لوحة ٦ أ. سانسوفينو: مكتبة البندقية.

## عمارة البندقية
## سانْسُوڤينو (١٤٨٦ ـ ١٥٢٩)

وكما هي الحال فى كافة مجالات الفن تطلّعت العمارة البندقية نحو التحديث . وعلى الرغم من أن « مكتبة البندقية » ( لوحة ٦ ) قد شُرع فى إنشائها عام ١٥٣٦ معاصرةً بذلك أساليب عصر النهضة إلا أن چاكوبو سانسوڤينو Jacobo Sansovino أفرغ فيها أفكاره الجديدة التى جعلت منها نموذجا فذا للمرحلة الانتقالية المرهصة بالطراز الباروكي ، إذ تتجلّى فيها العناصر الزخرفية الغزيرة الجريئة التى يعشقها أهل البندقية وكأنها منحوتات قائمة بذاتها مستقلة عن واجهة المبنى نفسه ، كما يتيح نتوء الزخارف الفرصة لخلق التلاعب بين الضوء والظل على خلاف ما كان متّبعا من انبساط أسطح الواجهات فى عصر النهضة المبكّر . والتلاعب بالضوء والظل كان منذ القدم أشدّ صلة بفن النحت منه بفن العمارة ، ولاغرو فأصول الطراز المعماري الباروكي مردّها إلى ما قدّمه ميكلانچلو وچاكوبو سانسوڤينو وپالاديو من تصميمات معمارية ، وكلهم بلا استثناء عملوا أول ما عملوا بالنحت . ومن ثم كان انتقال المفهوم النحتي إلى ميدان العمارة هو السبب الرئيس فى هيمنة الحليات الزخرفية على الوظيفة المعمارية فى الطراز الباروكي . ومع ذلك فقد جاء تصميم سانسوڤينو لمكتبة البندقية فيما يتصل بالحليات الزخرفية أكثر ما يكون تحفّظا وآمنَ من الشطط ، حتى غدا من العسير علينا وصفه بأنه أسلوب مفرط فى الزخرفة . فالرواق الدوريّ الطراز[٤] العاري من كل زينة فى الطابق الأرضي هو فى واقع الأمر رواق مفتوح يعدّ بمثابة قاعدة يرسخ فوقها الجزء الأعلى من المبنى الغنيّ بالزخارف حيث تتخلل نوافذ الطابق الأول المعقودة أعمدة أيونية[٥] تُضفي عليها إيقاعا آسرا وتُبرز جمالها وتؤكّده . ومن فوقها يمتد إفريز زخرفي شديد الإتقان مكوّن من طاقات صغيرة يتخلّلها وِلْدان الحب بالنحت البارز يحملون شرائط من أكاليل الزهور . ويتلو هذا كله سياج « درابزين » يلفّ حول سطح المكتبة بأكمله ويحمل صفاً من التماثيل تُشكّل السماء خلفيته ، وتسترعي الانتباه نسبة النَّضُد[٦] العلوي التى تجاوز ثلث ارتفاع الأعمدة الحاملة .



لوحة ٦ ب. سانسوڤينو: مكتبة البندقية.تفصيل.

# پالاديو (١٥٠٨ ـ ١٥٨٠)

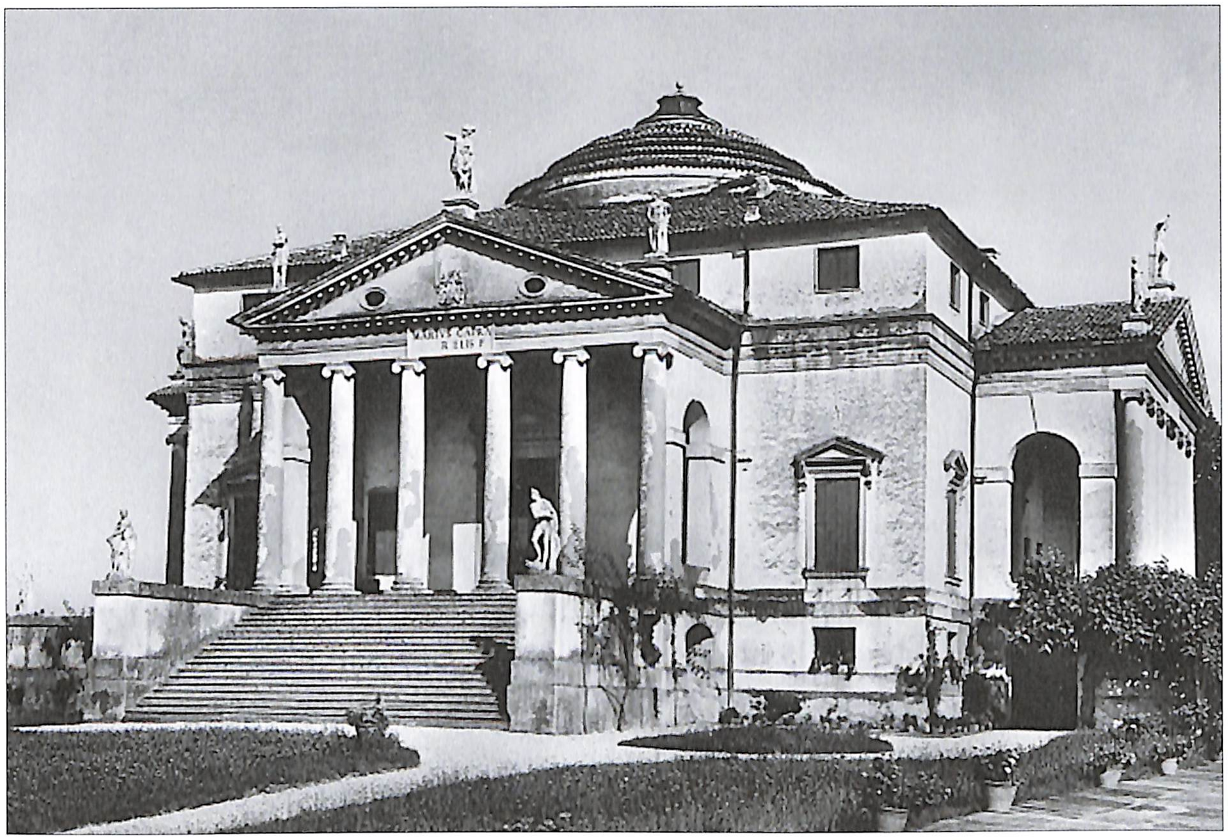
والثابت أن تصميمات سانسوفينو المعمارية كانت ذات أثر بعيد على أندريا پالاديو Andrea Palladio أعظم مهندسي طراز البندقية . وقد قدّم پالاديو مؤلّفه البعيد الأثر « أربعة كتب عن العمارة » Four Books of Architecture والصادر فى البندقية عام ١٥٧٠ دون أن تفوته الإشارة فى مقدمته إلى مكانة أستاذه الروماني القديم ڤتروڤيوس ، فمن وحى الأبحاث القيّمة المتبقّية من مؤلفات هذا المهندس الكلاسيكي اندفع پالاديو إلى الدراسة التفصيلية للآثار القديمة ، وبعد أن تبيّن له أنها جديرة بدراسة أشدّ دقة وإتقانا وأكثر عمقا مما ظن فى بادىء الأمر شرع يقيس بمنتهى الحرص والعناية أدقّ أجزائها ، ومن ثم قامت أفكاره على الدراسة المعمّقة للتصميمات التقليدية الكلاسيكية . كذلك لا ينسى پالاديو الثناء على سلفه سانسوڤينو ، مُطْريا « مكتبته » أجلّ الإطراء ذاهبا إلى أنها أفخم وأجمل مبنى شُيّد منذ عصر الأقدمين .



لوحة ٧. پالاديو: بازيليكا ڤتشنزا.

ومع أن مدينة البندقية لا تفتأ تزهو وتباهي بما تضمّه من مبان لپالاديو إلا أن مسقط رأسه « ڤتشنزا » تبزّ البندقية وتتجاوزها فى هذا المجال ، حتى أن الأسد المجنّح رمز القديس مرقص يشمخ فى ميدان السنْيوريا بڤتشنزا بنفس الشموخ الذى يتبدّى به فى الميدان المقابل له بمدينة البندقية التى تبعد عنها زهاء اثنين وأربعين ميلا ، فلقد كانت ڤتشنزا جزءا من المساحة الشاسعة الواقعة فى قلب إيطاليا والتابعة لجمهورية البندقية وقتذاك . ولعل أشدّ المباني جلالا وهيبة فى مواجهة الميدان الرئيس بڤتشنزا هى البازيليكا ( لوحة ٧ ) المصمّمة وفق الطراز القوطي اللاحق فإذا پالاديو يعدّل من عمارتها فى عام ١٥٥٠ . وكما هى الحال فى مكتبة سانسوڤينو استخدم پالاديو الأعمدة الدّورية فى الطابق الأرضي ومن فوقها الأعمدة ذات الطراز الأيوني . وفى كلا الحالتين ـ المكتبة والبازيليكا ـ يفصل الطوابق عن بعضها البعض درابزين ، كما يعلو سطح المبنيين درابزين آخر يحمل صفاً من التماثيل ، ونلحظ أن الأروقة الخارجية لكلا الطابقين فى مبنى پالاديو هى أروقة مفتوحة . كذلك يكثّف پالاديو الحسّ الباروكي بالفراغ بتفريغ المسافات الواقعة بين الأعمدة الحاملة للعقود وبين الأعمدة الرئيسة ، وبفتح طاقات مستديرة فى الفسحات المثلثة الواقعة بين المنحنى الخارجي للعقود وبين الأعمدة والأعتاب مخلّفا بذلك إحساسا أوفى وأشدّ بالعمق وسطحا يتلاعب فيه الظل والضوء متماوجيْن .

وتقع ڤيلا « روتوندا » فى ضواحي ڤتشنزا ( لوحات ٨ ، ٩ ) وقد شيّدها پالاديو كي يلوذ بها نشدانا للراحة ، وأمضى بها أخريات سني حياته الخصبة الحافلة . وكنت أظن حين قصدتُها فى عام ١٩٦٣ أنها متحف معماري مباح للجمهور دخوله وإذا أنا أتبيّن أن الكونت أندريا دى ڤالمارانا قد اشتراها منذ عام ١٩١٢ وإن لم يتخذها سكنا ، وقد دخلتها فى غيبة أهل الدار بعد أن أتاح لي ذلك حارسها ، إذ لم يكن من المعقول بعد ما تكبّدت من وعثاء السفر ومشقة الترحال إلى هذا المكان النائي أن أعود خالي الوفاض وقد صافحت يداى بابها . والروتوندا ڤيلا مشيّدة خصيصا للريف أو للضواحي مترفة الطراز وتعدّ النموذج الأصلي للمباني المماثلة التى تلتها ، وتحتل ربوة تشرف على المنطقة من حولها ، وتواجه بأطرافها الجهات الأربع الأصلية . وثمة مجموعات أربع من درج السلّم تؤدي إلى أروقة المداخل التى يبلغ عمق كل منها ما يزيد على أربعة أمتار قليلا كما يبلغ عرضها إثنى عشر مترا ، وتنتصب فيها أعمدة أيونية . والواجهات المثلثة على غرار المعبد الكلاسيكي تزيّنها تماثيل رابضة على الطرفين وفى المنتصف . وتؤدي أروقة المداخل إلى إحدى أفخم القاعات فى العالم وأبهاها ، وهى قاعة الاستقبال المستديرة التى تضفي على الڤيلا اسمها « روتوندا » Rotonde أى المستديرة ، تطاول المنزل نفسه ارتفاعا حتى تلتقي بالقبة ، وقد أفسحت الحنايا الناتجة عن التقاء القاعة المركزية المستديرة بالأجناب المربعة للمبنى مكانا لسلالم أربعة حلزونية . وقد يبدو للرائي من الخارج أن الڤيلا لا تضم غير قاعة واحدة فحسب ،



لوحة ٨. پالاديو: ڤيلا ڤالمارانا «لاروتوندا». ڤتشنزا

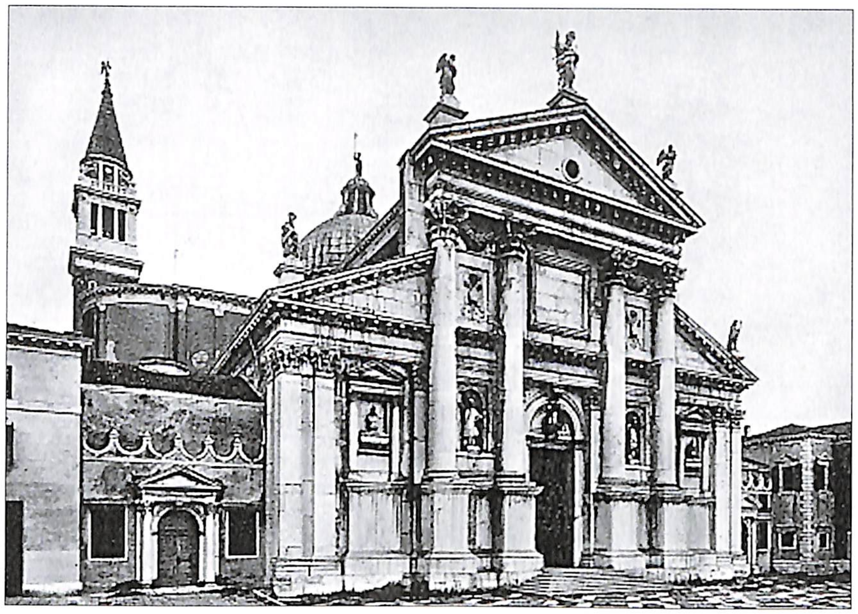


لوحة ٩. پالاديو: ڤيلا لاروتوندا. ڤتشنزا

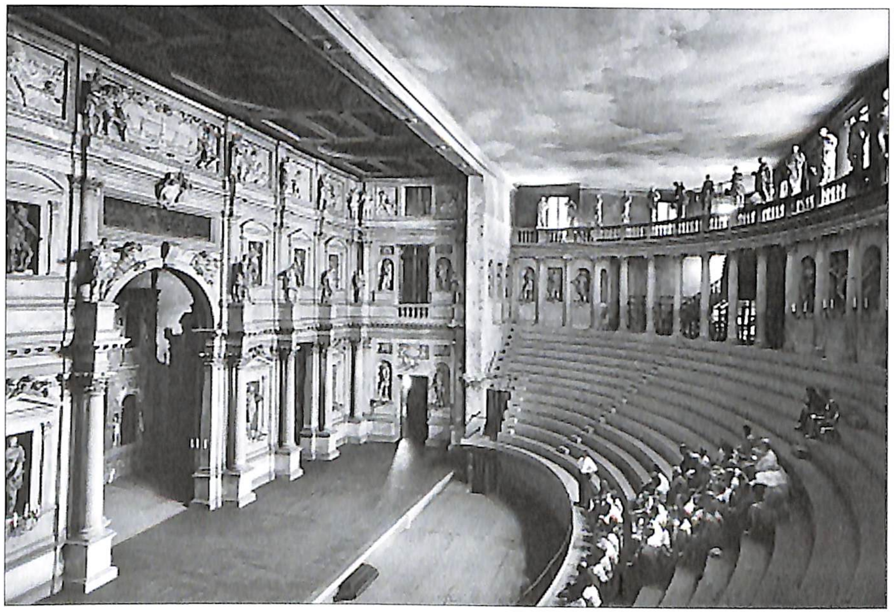
لكنها فى واقع الأمر تحتوي على اثنتين وثلاثين حجرة موزّعة فى أنحاء الدار ، وجميعها تستقبل كفايتها من الضوء سواء من الخارج أو من النوافذ الثماني المستديرة فى قاعدة القبة . وفى أركان الطابق الرئيس ثمة أربع غرف استقبال كبيرة يبلغ مساحة كل منها أربعة وخمسين مترا مربعا ، فضلا عن حجرات أربع أقل سعة وغرف الخدم والتخزين والمطبخ فى أسفل المبنى [ البدرون ] . وتتجلّى عبقرية پالاديو فى إنشاء دار رحبة رشيقة غير متخمة ممتدة المقاييس . ويفسّر پالاديو عمله هذا فى كتابه بقوله : « عندما يُقدم المعماري على بناء بيت لواحد من علّية القوم وخاصة مَن يشغل بينهم مركزا مرموقا ، عليه أن يشيّده مزوّدا برواق وشرفات وقاعات واسعة جليلة مزخرفة فى سخاء حتى يستطيع أن يستقبل الوافدين عليه بصورة لائقة ، كما يشدّ انتباههم ما تقع عليه أبصارهم من زخارف مبهرة فلا يحسّون مللا أثناء انتظارهم حضور صاحب الدار » .

وبعد ما تقدّم العمر بسانسوڤينو وعاقته الشيخوخة عن أن يواصل نشاطه استدعى أهل البندقية پالاديو لتشييد عدة مبان أهم ما تبقّى منها كنيسة سان چورچيو ماچيورى و كنيسة إلردنتوري [ أى المخلّص ] ، غير أن القدر لم يُمهله فودّع الحياة قبل أن يفرغ من مهمّته ، فواصل المعماريون البنادقة العمل فيما أخذ فيه پالاديو مستأنسين بتصميماته . وعلى الرغم مما بين هاتين الكنيستين ( لوحة ١٠ , ١١ ) من تشابه ، تتميز الأولى بموقعها المثالي الفريد المنعزل فوق جزيرة صغيرة تواجه قصر الدوچ عبر البحيرة . وقد انحصرت مشكلة پالاديو فى تطويع المعبد الكلاسيكي كى يلائم تصميم الكنيسة الكاثوليكية الرومانية المُعتمَد والمفروض مراعاته ، والتى كان ينبغي أن تُصمَّم على شكل صليب لاتيني بمجاز أوسط ذى سقف مرتفع ورواقيْن أوطأ على جانبيه . وإذ كان المعبد اليوناني الروماني دائما ذا ارتفاع موحّد فإننا نلمس على الفور أصالة المعالجة ، فقد شيدّ پالاديو فى واجهتىْ كلا الكنيستين رواقا على غرار المعبد الكلاسيكي بأعمدته وواجهته المثلثة مواجهاً محور الكنيسة ، أى على امتداد المجاز الأوسط ، وأقام هذه الواجهة المثلثة فوق واجهة مثلثة أخرى مقسومة شطرين يواجه كل منهما رواقا من الرواقين الجانبيين ويزيّن كلا منهما أعمدة ملتصقة مسطّحة على عكس الأعمدة الأسطوانية فى الواجهة الأولى ، وذلك للإيحاء بتراجع الأسطح نحو العمق . وهكذا قدّمت لنا عبقرية پالاديو واجهتىْ معبد متداخلتين تتصدّر الواجهة المثلثة العليا منهما الواجهة المثلثة الأدنى فيتدرّجان عمقا ، ومن ثم غدا اجتماع الواجهة المثلثة المكسورة عن قصد بالواجهة المثلثة المكتملة رمزا للطراز المعماري البارو كي .

و كان آخر مبنى تعهّده پالاديو هو المسرح الأوليمپي فى مسقط رأسه ڤِتشنزا ( لوحات ١٢ , ١٣ ) ، وقد بُدىء فى تنفيذه عام وفاته وأنهاه سكاموتزى Scamozzi وفق رسوم پالاديو التى استلهم فيها النماذج الرومانية القديمة ، وكانت فى حد ذاتها مصدر إلهام فى تشييد وبناء الكثير من المسارح فيما بعد مثل مسرح الپالاديوم فى لندن وغيره .



لوحة ١٠. پالاديو: كنيسة سان چورچيو ماچيوري. البندقية



لوحة ١٢. پالاديو: المسرح الأوليمپى. ڤتشنزا




لوحة ١١. پالاديو: كنيسة المخلّص «الردِنتوري». البندقية



لوحة ١٣. پالاديو:المسرح الأوليمبي. ڤتشنزا (تفصيل)

# لونجينـــا (١٦٠٤ ـ ١٦٧٥)

**وإذا** كان پالاديو قد أعرب فى أكثر من موقف عن إيثاره الكنائس الرحبة ذات المسقط الدائري التى استوحى فكرتها بلا شك من مبنى الپانثيون الروماني ، فقد ظهر من بعده مَن وضعَ هذه الفكرة موضع التنفيذ ، وذلك حين شيّد خليفته المهندس المعماري لونجينا Longhena كنيسة سانتا ماريا دلّاسالوتّي ( لوحة ١٤ ) فى عام ١٦٣١ والتى تعدّ النتيجة المنطقية لحيوية مزاج أهل البندقية حسّا وحماسة . فتتخذ الكنيسة شكل مثمّن تتصدّر كل جانب من جوانبه الثمانية واجهة مثلثة كلاسيكية ، فجاءت نموذجا رائعا للطراز الباروكي المبكر حيث تَسْنُدُ القبةَ الهائلة البديعة لفافات لولبية زخرفية ضخمة تتوسط بينها وبين كتلة المبنى الفسيحِ القائمة تحت القبة . ومن الغريب أن هذا المبنى قد استلفت أنظار أهل البندقية وأرضَى أذواقهم بأكثر مما أرضاهم تصميم كنيستيْ پالاديو السابق ذكرهما .

* * *

وثمة تباين جدير بالذكر نلحظه بين منجزات سانسوڤينو وپالاديو يتمثّل فى مادة البناء التى استخدمها كلّ منهما . فعلى حين لجأ سانسوڤينو إلى أندر أنواع الرخام وأجمل الأحجار وهو يشيّد المباني العامة الكبرى ، قنع پالاديو فى أغلب الأحوال بالآجر والجص والطين المحروق إذ كانت معظم إنجازاته مساكن خاصة أو ما شابهها من المباني فى مدينة ڤتشنزا الريفية الأقل ثراء من مدينة البندقية . وما أكثر ما نادى پالاديو بأسبقية التصميم على مادة البناء ، وتقف منجزاته العظمى الفخمة ذات المواد الأقل تكلفة ويسراً دليلا على أن سمو المعمار يكمن فى التصميم والفكر لا فى مادة البناء ، فالنّسب المدروسة « للكل » والترتيب المنطقي « للأجزاء » همَا من أهم الخواص المميزة لفنه . وهكذا انتقل إلى العصر التالي شغفه بالتماثل والتراصف واستخدامه الحكيم للطرز المعمارية الخمسة : التوسكاني والدّوري والأيوني والكورنثي والمركّب ، كما أضحى استخدامه البارع لمبدأ التزاوج والتعارض سواء فى تصميم واجهات قصوره ذات الأجنحة أو فى انعكاس واجهاته المعمارية على صفحة الماء كما هى الحال فى كنيسة سان جورجيو وغيرها من مباني البندقية إرهاصات بالطراز الباروكي ، حتى لقد ذهبت المدن الأخرى التى تفتقر إلى حركة المياه المتماوجة فى قنوات البندقية إلى اصطناع بحيرات أمام الواجهات التى شيّدت خصيصا من أجل هذا الغرض . كذلك عُدّت واجهة المعبد الكلاسيكي من بعد پالاديو وخلال القرن التالي له نموذجا تحتذيه مباني الكنيسة الكاثوليكية الرومانية ، لكنها ما لبثت أن حلّ بها الضعف من الناحية الإنشائية على أيدي المهندسين اللاحقين ، وصارت أساسا للزخارف المفرطة المميزة لطراز الباروك المسرف .

ولقد خلّف فكر پالاديو الذى عبّر عنه بوضوح تام فى مؤلفه « أربعة كتب عن العمارة » بعجالاته التخطيطية ورسومه أثرا أشدّ عمقا من مبانيه فى كل من فرنسا وإنجلترا



لوحة ١٤ . لونجينا: كنيسة سانتا ماريا دلاّ سالوتّي. البندقية

وأيرلندا وأمريكا . وكانت للترجمة الإنجليزية التى نشرها مع تعليقاته تلميذه إنيجو چونز Inigo Jones الفضل فى ابتكار طراز الملك چورچ Georgian Order فى كل من إنجلترا وأمريكا حيث تشيّع له الرئيس توماس چفرسون فبلغ ولعه بپالاديو أن اقترح أن يشيّد البيت الأبيض مقر رئيس الجمهورية على غرار ڤيلا روتوندا وإن كان رأيه قد استُبعد فى آخر لحظة . ومع ذلك فإن تصميم البيت الأبيض ما يزال يحمل بصمات پالاديو ، إذ هو تصميم تمتد له أجنحة على جانبيْ رواق ذى أعمدة لمعبد كلاسيكي .

# التصـويـر البنـدقـي

**نشأت** عقيدة الاعتداد بالفرد الوثيقة الصلة بالحياة الدنيا مرتبطة بالنزعة الإنسانية ، فإذا حب الاستطلاع المنهوم لعصر النهضة يؤدي إلى الافتتان بالحياة بعد أن اكتشف القوم أنها حافلة بكل ما هو ممتع مبهج . ومع تشبّعهم بهذه الروح الجديدة ازداد تعلّقهم بالمهرجانات والمواكب والأبهة التي كانت متنفّساً لعواطفهم وانفعالاتهم ، حيث تتاح الفرصة لاستعراض الأزياء المتبرّجة التي تُشيع الفرحة في النفوس ، وتُرضي الولع بالقديم الذي يتجلّى في تنكّر الأفراد في أزياء مَنْ يختارون من عظماء الماضي ، فيرتدي الواحد منهم زيّ الإسكندر ويستخفي الثاني في بزّة قيصر ويلتف الثالث بعباءة هانيبال [ حنّيبعل ] ، ليُرضي نزعته نحو الاعتداد بالفرد ، ويشبع فوق ذلك كله إحساسه بتوقّد جذوة الحياة في كيانه . على أن عقيدة الاعتداد بالإنسان ما لبثت أن أتاحت لمن لا يملك القدرة على تشييد مبنى شامخ أن يتحول إلى مجال التصوير على جدران المصلّيات والكنائس الصغيرة التي أفسحت مكاناً لظهور صورهم الشخصية على استحياء . وهكذا لم تول حركة النهضة اهتمامها الكبير بالتصوير إلا بعد شيوع التعلق بالحياة الدنيا ومباهجها الممتعة ، لأن التصوير يعرض ظواهر الأشياء بألق الضوء وثراء اللون مشكّلا أفضل تعبير عن انفعالات الإنسان وعواطفه .

وإذ نشأ فن التصوير في فلورنسا في الوقت الذي نشأت فيه الفنون الأخرى كالعمارة والنحت لم يفطن المصوّرون الفلورنسيون إلى اختلاف رسالتهم عن رسالة المعماريين والمثّالين . ففي الوقت الذي بدأ فيه عصر النهضة يكتشف أفضل وسائل التعبير التصويرية ، كان الفلورنسيون قد باتوا أشد ما يكونون تعلّقاً بالمُثل الكلاسيكية من حيث الشكل والتكوين الفني ، أي أصبحوا غارقين في النزعة الأكاديمية إلى حد غدوا معه عاجزين عن تجسيد المشاعر النابضة بحب الحياة والولع بمباهجها ، بينما خلت التصاوير المبكرة لمدينة البندقية في نهاية القرن الخامس عشر من التعبير عن التوبة والندم والورع ، كما تبرّأت من مظاهر التحصيل العلمي الذي شاع بين الفلورنسيين . وإذا أساتذة التصوير البندقي الذين واصلوا تصوير السيدة العذراء والقدّيسين وقتذاك يصوّرون أنفسهم رافلين في باذخ الثياب موفوري الصحة والوسامة وإن تسربلوا بوقار القدّيسين ، وإذا هم يؤمنون بحقّهم في الاستمتاع بالحياة وما تنطوي عليه من نعيم دون الحاجة إلى الالتفات إلى ما وراء العوالم الميتافيزيقية . موجز القول إن لوحات البندقية المصوَّرة في العقود الأخيرة من القرن الخامس عشر لم تكن معدّة للتعبّد كما كان الأمر من قبل ولا للظفر بالإعجاب كما كانت الحال في فلورنسا ، وإنما للمتعة فحسب .

وكانت الكنيسة كما هو معروف قد درجت على تلقين رعاياها بأن فن التصوير هو اللغة المعبّرة عما أُعدّ للمتّقين في الآخرة من غبطة سرمدية ، غير أن العواطف التى أخذ الناس يجاهرون بها لم تلبث أن أخضعت فن التصوير لتطلّعاتهم المرتبطة بالحياة الدنيا متحلّلين من قيم الكنيسة التى تَجاوزها الزمن . ولذلك بقى التصوير في البندقية هو اللغة الشائعة بين المجتمع عامة ، ومن ثم كان المصورون البنادقة يحسّون حاجة مُلحّة لتطوير وسائلهم التصويرية للتعبير عن الواقعية الأثيرة لدى مواطنيهم الذين كانوا بدورهم لا يقلّون واقعية عن أسلافهم الرومان القدماء ، وأحسّوا الحاجة إلى نوع من التصوير يتناول حياتهم اليومية مثلما نحسّ اليوم حاجتنا إلى أن تلتفت الصحافة والإذاعة والتلفزيون إلى أمور حياتنا اليومية ، بل لقد كانت حاجتهم أشدّ ، وذلك لأن التَصوير حتى اختراع المطبعة كان الوسيلة الوحيدة بجانب الخطابة لنقل الأفكار إلى الجماهير . وفي الوقت الذى بلغ فيه جوفاني بلليني ورفاقه من المصوّرين غايتهم من النضج لم تعد حركة النهضة وقفا على الفلاسفة والشعراء ومحترفي البلاغة الأدبية بل امتدت لتطوي بين جناحيها كافة المثقفين والفنانين . ومن ثم كان طبيعيا أن تتجه في نهاية القرن الخامس عشر إلى التصوير الذى كانت الكنيسة قد احتكرته وسيلة للتعبير عن مقاصدها خلال ما يقارب قرونا عشرة . وما أشبه السنوات الألف التى انقضت بين انتصار المسيحية في القرن الرابع ومنتصف القرن الرابع عشر بالسنوات الأولى من عمر الإنسان ، فمهما أُترعت هذه السنوات بالتجارب المختلفة فإنها تبقى سنوات تلمذة فحسب تتوارى فيها الشخصية الذاتية . وقد حدث في نهاية القرن الرابع عشر شيء شبيه بما يطرأ على حياة الأفراد الموهوبين عند بلوغهم سن النضج إذ استيقظ الحسّ الجارف بالشخصية الذاتية في إيطاليا قبل غيرها من دول أوروبا ، وكان أول مظاهر هذه اليقظة نهما شديدا لا يرتوي نحو معرفة كل شيء عن العالم المحيط بالإنسان ذاته . فانبرى القوم بحماس زائد يدرسون – كما أسلفت – الآداب الكلاسيكية والآثار القديمة بوصفها الخزانة الهائلة التى تضم المعارف الخبيئة . وما لبث نفس الحافز الذى حثّهم على الالتفات إلى الكلاسيكيات أن دفعهم بعد ذلك بقليل إلى الارتقاء بفن الطباعة واكتشاف العالم الجديد . وكان أول أثر لحركة العودة إلى الآداب الكلاسيكية هو نظرة الاعتداد بالفرد . وكان الأدب الروماني الذى استعاده الإيطاليون قبل الأدب اليوناني بطبيعة الحال قد تناول موضوعيْ السياسة والحرب في المرتبة الأولى ، وهو ما يوحي بإهماله منزلة الفرد العادي والالتفات إلى الفرد المتميز الذى ارتبطت باسمه أحداث تاريخية كبرى .

وهكذا أجّج الأدب الروماني الإعجاب بالعبقرية ، وعزّز هذا الإعجاب بدوره الاهتمام بتلك الفترة من تاريخ العالم التى زخر فيها بكوكبة من العباقرة لم تجتمع لعدة قرون أخرى متتالية . كذلك أدّى الولع بالآثار القديمة إلى محاكاة مبانيها وتماثيلها مثلما أدّت دراسة

الآداب القديمة إلى محاكاة مؤلفاتها وقصائدها . فإلى وقت جدّ قريب لم يكن قد تم العثور بعد على لوحات كلاسيكية مصوّرة بينما كانت المباني والتماثيل الكلاسيكية تنتشر على مرأى البصر فى كل مكان ، وهو ما أفضى إلى تأثر عمارة عصر النهضة ومنحوتاتها على الفور بالنماذج الكلاسيكية فى الوقت الذى لم يظهر فى مجال التصوير أى تأثير للمصوَّرات الكلاسيكية إلا ما أوحت به فنون العمارة والنحت من تقنية رفيعة متقنة حفزت المصورين على السعى لبلوغ مستوى الكمال نفسه . وكان لهذا الإعجاب اللامحدود بعبقرية العصر الكلاسيكي نتيجتان ، أولاهما الاعتداد بالفرد ، وثانيتهما تشجيع رعاية الفنون التى تُضفي على منشئيها الشهرة والخلود . وإذ كان الشعراء والمؤرخون والمعماريون والمثّالون الرومان هم الذين خلّدوا مجد روما القديمة ، فقد كان من الطبيعي أن يحرص الإيطاليون على سلوك هذا المنهج نفسه لإضفاء الخلود على منجزات عصرهم ، ومن ثم دانوا بفكرة الاعتداد بعظمة الإنسان ، جاعلين من شعرائهم وفنانيهم كهنة هذه العقيدة . وفى البداية انعقدت الكهانة الجديدة للأدباء فحسب ، ولكن ما كاد عقدٌ ينصرم حتى انخرط المعماريون والمثّالون فى سلكها . وإذ كان اقتران اسم ملك أو أمير أو حاكم بأحد القصور أو الكنائس يُكْسبه خلودا وثناء مثلما تفعل به قصائد الشعراء ومديح المؤرخين ، كانت عقيدة الاعتداد بالفرد الحافز الأول لرعاة الفن فى عصر النهضة على إتاحة الفرصة أمام الفنانين لإظهار براعاتهم بينما كان الجمال ذاته هو الطِلْبة الأولى للفنانين ، وإن لم ينف ذلك بطبيعة الحال تعلق رعاة الفن أيضا بأثر القيم الجمالية فى تخليد أسمائهم ، لأنهم يعلمون عن يقين أن إنجازاتهم السياسية والحربية لن تجذب إليها غير المؤرخين المتخصّصين بينما ستظل مبانيهم وتماثيلهم تشدّ الناس إليها فيشيدون بأمجادهم على مرّ العصور .

## كريڤيللي (١٤٥٧ ـ ١٤٩٣)

وقد ورثت البندقية عن بيزنطه عشقها للماديات ، كما ورثت عنها أيضا منهجها فى صياغة « الشكل » ، وعلى حين كانت الأحجار النفيسة فى بيزنطه هى منبع التألق والتوهّج اتخذ « الشكل » عندهم سمة كهنوتية جامدة . وجاءت البندقية لتُزاوج فى لوحاتها المصورة بين هاتين الفكرتين المستقلّتين بعد أن أخضعتهما سويا للحسّ ، الأمر الذى أسفر عن فن ذاتي شديد التفرّد يدين بالكثير إلى مدرسة پادوا التى يرتبط بها ارتباطا تاريخيا ، والتى كانت تنبض بالحرص على إشاعة نوع من الصلابة فى تصاويرها تثير فى الذهن إحساسا بالتطلّع إلى كتل من الرخام ، وبهذا تتحاور مع حاسة اللمس مثلما تتحاور مع حاسة البصر ، كما يكثّف تماسك حوافها المحوّطة الإيحاء برؤية نثار من الأطلال . ولقد تميز هذا الاتجاه الذى حمل لواءه أندريا مانتنيا على نحو ما سنرى بقدر من الشطط ، وكان أول من حذا حذوه فى البندقية هو المصور كريڤيللي Crivelli ، وهو فنان من شمال إيطاليا صوّر مشاهد الطبيعة الساكنة تصويرا رائعا وبجاذبية آسرة مثيرة للحواس ، كما أبدع تحفا مصوّرة بالغة الروعة أضفى عليها حذلقته التنميقية الأثيرة ، كما فرض على شعور نسائه تموّجات منتظمة تلتفّ فى مثل حلزونية الأصداف ، وهو ما لم يترك لعناصر الحس أو الشكل أن يعتدي أحدهما على الآخر بل على العكس . وتميزّ فنه بالاستمساك بتقاليد جزيرة مورانو البيزنطية النزعة المولعة بالأسطح المزخرفة البالغة الإسراف فى تنميقها المغرق فى الخيال والمعني بالتفاصيل . ولا نزاع فى أن كريڤيللي هو أحد أكثر المصوّرين البنادقة فتنة وجاذبية ، تتحدث بهما أعماله التى تميّزه وتمتاز عن غيرها بخروجها عن المألوف ( لوحات ١٥ . ١٦ . ١٧ ) .



لوحة ١٥ . كريڤيللي : القديس چورچ يصرع التنين . متحف إيزابيلا ستيورات جاردنر . بوسطن



لوحة ١٦. كريفيللي : مريم المجدلية.
متحف بريرا بميلانو



لوحة ١٧. كريفيللي : مريم المجدلية.
متحف ريكس بأمستردام

# چوڤاني بللّيني (١٤٣٠ ـ ١٥١٦)

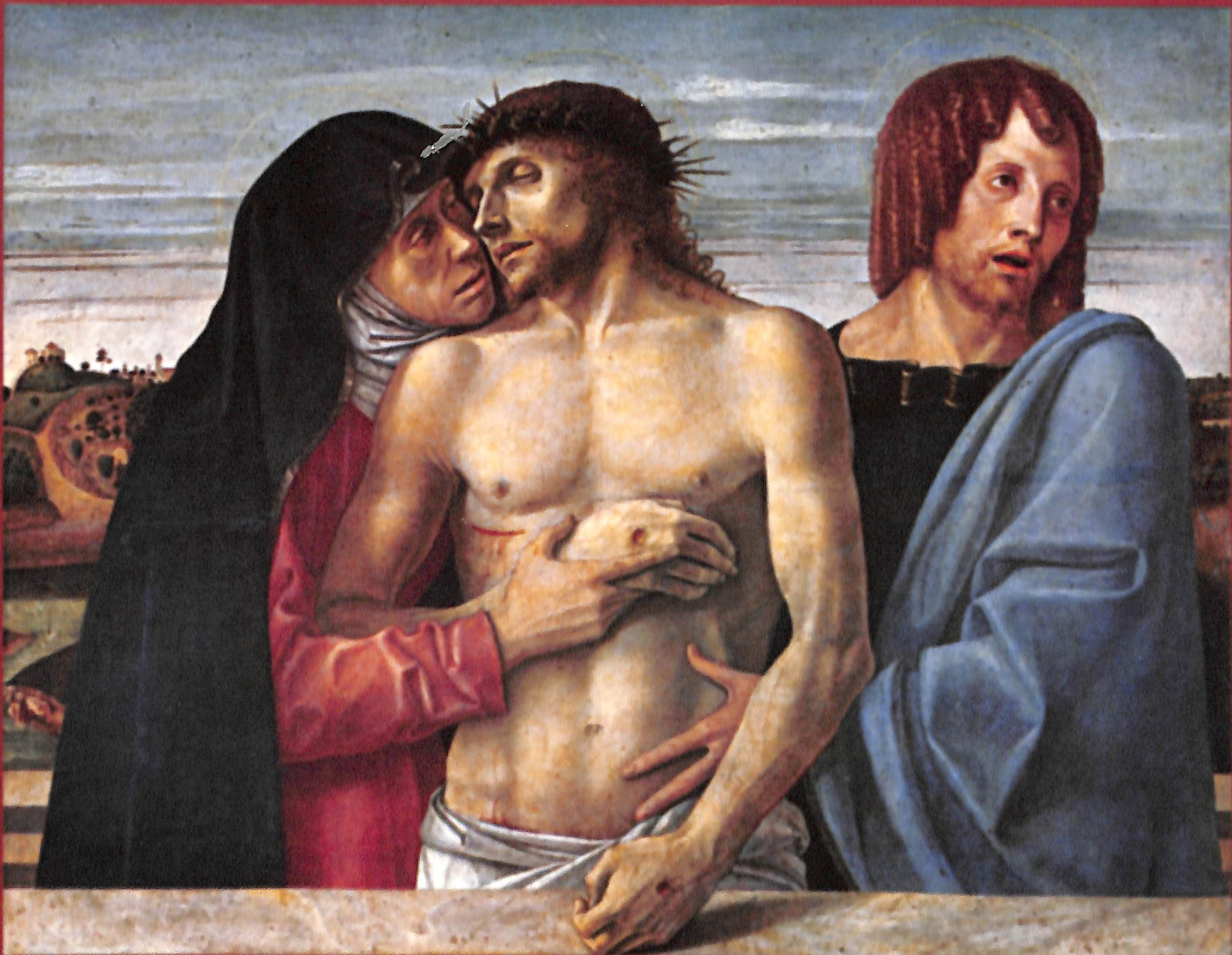
وكانت النقلة الثانية فى التصوير البندقي بعد كريڤيلّلي على يد چوڤاني بلليني Giovanni Bellini أعظم أساتذة التصوير فى القرن الخامس عشر والتى استهدف منها تحقيق أهداف الكنيسة ، وكان التصوير فى عهده قد بلغ شأوا تضاءلت معه المصاعب التقنية أمام المقدرة على التعبير عن الانفعالات العميقة . وقد تتلمذ چوڤاني على أبيه چاكوبو وحاول إخراج التصوير البندقي من إسار التقاليد الجمالية البيزنطية ، ويعدّ أعظم مَنْ أسهم من المصورين فى خلق مدرسة التصوير بالبندقية . وعلى الرغم من الإنجازات العديدة المعزوّة إليه فإنها تحمل الكثير من الاختلافات أحدها عن الآخر . على أن أول ما يثير الذهن فى منجزاته هى الصرامة النحتية ، والصلابة المكثّفة ، وحدّة الوضوح على نحو ما سنرى فى أعمال صهره أندريا مانتنيا المشدود إلى الفن الكلاسيكي والمتأثر بدُوناتلّلو ، حتى أننا لو قارنا بين موضوعين متشابهين فى أعمالهما نجد أن مانتنيا يصبغ الطبيعة بصبغة صخرية خالصة لا يلبث بلليني أن يفلت منها إلى مزيج من اللطف والرقة ، حيث يشي بهفهفة نسيم الصباح الباكر الذي يدفع التموّجات هادئة فى المياه الوَسْنَى ، وحيث الشمس الطالعة تنثر ألوانا متباينة فوق السماء والسّحب ، ولاغرو فبلليني يحذو حذو ليوناردو الذى نادى بتصوير المناظر الخلوية التى تجتمع فيها المياه والأنسام لحظتيْ الشروق والغروب . كذلك ما كاد أنطونيللو دامسّينا يُدخل التصوير بالزيت إلى البندقية حتى اكتسب چوڤاني بهذه التقنية الجديدة مرونة وعَذوبة فى التجسيم وثراء الألوان . وقد يبدو لنا چوڤاني بلليني متأرجحا بين اتجاهين نقيضين ، ولكنه مثل شقيقه چنتيلي بلليني وأنطونيللو دامسينا وكارپاتشيو كان رائد كوكبة لن تلبث أن تبلغ غاياتها على أيدي تلامذته چورچوني وتتسيانو وغيرهما .

ولا يستطيع أى إنسان تقع عينه على لوحة من أعمال چوڤاني بلليني تصوّر المسيح الميت وقد احتضنته العذراء أو احتوته الملائكة دون أن ينتابه الشّجن ( لوحة ١٨ ) ، أو يرى صورة للعذراء دون أن تصيبه هزّة الرهبة والإجلال ( لوحة ١٩ ) ، أو يرى المسيح المكدود الوجه المُثقل بجراحات العذاب مانحاً بركته بأصبعيه بعد قيامته ، حاملاً الكتاب رمز « الكلمة » دون أن تنتفض فى روحه نبضات الأسَى والرثاء ( لوحة ٢٠ ) . ولو أنا أمعنّا النظر فى هذه اللوحة لوجدناها تتضمن فى خلفيتها منظرا خلويا بالغ الأثر فى النفس ، فقد غشّت السماء غيوم معتمة تؤكد غُمّة المسيح القائم من قبره . ولا ينفرد چوڤاني بلليني بهذه المكانة التصويرية وحده بل يشاركه فيها جملة من معاصريه مثل ڤيڤاريني وكريڤيللي ، ويأتي فى مقدمتهم شقيقه الأكبر چنتيلي بلليني .

واكتشف فن التصوير البندقي فى محاولته التكيّف مع الأفكار الجديدة أنه لن يستحوذ على الرضا من خلال الشكل واللون وحدهما بل لابد له أيضاً من تمثيل الضوء والظّل ومكوّنات الفراغ ، ذلك أنه من الممكن اغتفار أخطاء الرسم العَرَضية غير أن أخطاء المنظور والتنسيق والألوان تشوّه الصورة أمام أعين جمهور خبير بالتصوير مثل جمهور البندقية ، ولذلك حرص المصوّرون البنادقة على أن يبثّوا فى الفراغ الذى يصوّرونه عمقه الحق ، وإضفاء كل تأثيرات التجسيد المدوّر(٧) على الكتل الصلبة ، وتوزيع الأشكال فى مواقعها الصحيحة الواحد تلو الآخر . وفى مطلع القرن السادس عشر وُفِّق عددٌ محدود من المصورين البنادقة العظام إلى إظهار الأشياء البعيدة أقل وضوحاً وأضأل حجماً من الأشياء القريبة .وكان من بين مصوّري نهاية القرن الخامس عشر الذين توصّلوا إلى حلول لهذه المشكلات چوڤاني بلليني وشقيقه چنتيلي بلليني وكارپاتشيو ، وسنجد أن أعمالهم كانت مصدر متعة بغير حدود لأن كلا منهم كان واعيا بأسلوب الحياة فى عصره ، وكما قدّمتُ كانت المواكب والمهرجانات تلعب دوراً هاماً فى عصر النهضة بوصفها صمام أمن للعواطف الجيّاشة فى صدور الناس . وكانت البندقية أيضاً من المدن المولّهة بالمجد ، وإن اتجهت هذه العاطفة البالغة الحدّة نحو الدولة وحدها ، فلم يكن ثمة شيء يتردّد البنادقة فى إتيانه إذا ما كان يضيف مجداً إلى أمجاد مدينتهم وعظمتها . ولم يكتفوا بتحويل مدينتهم إلى أن تغدو أجمل بلاد العالم فحسب بل راحو يبتكرون للاحتفاء بها حفلات تشاطر الطقوس الدينية جلالها وروعتها ، حتى أصبحت المواكب والمهرجانات سواء فى البرّ أو فى البحر واحدة من مهام الدولة لا تقل شأناً عما سواها من مهام . وكانت مثل هذه المناسبات التى يرتدي فيها الدوچ وشيوخه باذخ الثياب ـ التى لا تقل دلالتها الرمزية عن دلالة أردية كهنة الكنيسة عند مباشرتهم لطقوسهم ـ وسط العمائر الأخّاذة فى ساحة القديس مرقص أو على ضِفّتيْ القناة محط أنظار البنادقة وتطلّعهم ، كما كان أهل البندقية ينتظرون المناسبات التى تُشبع حبّهم لدويلتهم وولعهم بالأبهة والجمال والمرح نافدي الصبر ويتمنّون لو أمكن تكرارها كل يوم لو كان إلى ذلك سبيل . ولكى يعوّضوا ندرة هذه المناسبات انبروا يطالبون الفنانين بتصويرها ، ولذلك نلحظ أن معظم صور البندقية فى نهاية القرن الخامس عشر ومطلع السادس عشر تنزع إلى تصوير المواكب الفخمة ومهرجانات المناسبات الدينية الجليلة مثل مشهد « موعظة القديس مرقص فى الساحة المواجهة لكنيسته » لچوڤاني بلليني ( لوحة ٢١ ) .

وكان ثمة سبب آخر لشيوع مثل هذا النوع من الصور ، ذلك أن الزخارف التى اضطلع بها أشهر المصورين فى قاعة الاجتماعات الكبرى بقصر الدوچ كانت تستلزم بطبيعة موضوعها تصوير المواكب والمهرجانات . وكما كانت دويلة البندقية تلجأ إلى تشجيع فن التصوير ، على غرار ما كانت تفعل الكنيسة لتعريف مواطنيها بأمجادها وسياستها ، عهدت دويلة فلورنسا فى الوقت نفسه ـ كما أسلفت ـ إلى أعظم مصوريها بإنجاز لوحات تزيّن قاعة اجتماعاتها الكبرى ، تاركة لهم حرية اختيار موضوع لوحاتهم ، فإذا ميكلانچلو يقع اختياره على موضوع مفاجأة الجنود الفلورنسيين وهم يستحمون فى النهر بظهور جيش پيزا [ معركة كاسكينا ] ، كما اختار ليوناردو موضوع معركة البيرق [ أنيارى ]* ، ولم يكن القصد من أيٍ من هذين الموضوعين تمجيد جمهورية فلورنسا بقدر ما كان إتاحة الفرصة أمام عبقرية الفنانيْن بتناول ميكلانچلو لموضوع العراة وبتناول ليوناردو لموضوع تمثيل الحركة ، فكشف كلٌ منهما فى « الكرتون » الذى رسمه عن مواهبه فى الموضوع الذى تناوله ، ولو أن أحدا منهما لم يُتمّ تكوينه الفني .

* انظر كتاب فنون عصر النهضة : « الرينيسانس » لصاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية ١٩٩٦ .



لوحة ١٨. جوڤاني بلليني : المسيح الميت والعذراء ويوحنا. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ٢٠. چوڤاني بلليني : المسيح يمنح بركته. متحف اللوڤر



لوحة ١٩. چوڤاني بلليني : العذراء والمسيح الطفل
الناشونال جاليري بلندن



**لوحة ٢١ . جوڤاني بلليني: موعظة القديس مرقص فى الساحة المواجهة لكنيسته. متحف بريرا بميلانو**

ومع أنه لم يصلنا ما يُثبت أن حكام فلورنسا قد أبدوا اهتماما كبيرا بهاتين اللوحتين إلا أن سيل الفنانين والدارسين الذين توافدوا على القاعة التى عُرضت بها اللوحتين لم ينقطع حتى كادت القاعة أن تتحوّل إلى ما يشبه الأكاديمية . وعلى الرغم مما كانت تحفل به قاعة الاجتماعات الكبرى بمدينة البندقية من لوحات مصوّرة شدّت إليها الفنانين إلا أن تأثيرها كان أعمق على الجماهير التى أُنجزت من أجلها ، فلم يكن الحكام هم الفئة الوحيدة المستمتعة بروعة هذه اللوحات التى تصور المهرجانات والأحفال . ذلك أن الجمعيات الخيرية الدينية التى كانت تُسمّى بالمدارس Scuole لم تتردّد هى الأخرى فى تكليف كبار المصورين الذين قاموا بزخرفة قصر الدوچ بتزيين قاعات اجتماعاتهم بصور لا تقل روعة وفخامة . وكانت « المدرسة » فى مدينة البندقية مؤسسة اجتماعية ترتبط ارتباطا وثيقا بأسلوب الحياة فى المدينة ولا ضريب لها فى غيرها من المدن الإيطالية . وتضم « المدرسة » فيما تضم بوصفها جمعية دينية أو خيرية مقرّا للإيواء وناديا للخدمات وإحدى النقابات المهنية وكنيسة وشركة للتأمين تحكم نشاطاتها طقوس خاصة بها ، ويتولى رياسة هذه المدرسة أحد رعاة الفن . واللافت للنظر أن هذه المدارس لم تكن تنهض بالعمل الأساسي الذى استمدت منه اسمها وهو الدراسة والتعليم ، وكان الأشراف والعامة ـ الرجال منهم والنساء والقسس والمواطنون ـ أعضاء فى هذه المدارس البندقية المختلفة التى كانت مائتين عدّا ، بلغت من بينها أربع وعشرون مدرسة شأنا كبيرا تحتفل مرة كل عام بقدّيسها الشفيع فى احتفال مهيب ، حيث يخرج أفراد كل نقابة أثناء هذه الاحتفالات مرتدين أزياءهم الخاصة . فكان نقيب البحّارة يرتدي زيّا مزخرفاً بنجوم قرمزية ترمز إلى درايته بأسرار الملاحة ، وكان نقيب النسّاجين يرتدي ثوبا موشّى بالقصب ومرصّعا باللآلئ للدلالة على ما بلغته حرفته من مكانة ، وكان الصيّاغ يطهمّون ثيابهم بالمجوهرات والقلائد والعقود الذهبية الثقيلة تباهيا بفنون مهنتهم ، كما كان الأشراف يزهون مختالين بعباءات الفراء الثمين ، ويسير الجميع وفق شعائر معدّة سلفا يحملون أثرا مقدسا من مخلّفات قديسهم الشفيع محفوظا فى صندوق الذخائر المقدسة المرصّع بالجواهر النفيسة يحيط به حملة الشموع والمباخر وجوقة المنشدين .



**لوحة ٢٢ . چنتيلي بلليني: موكب ديني بميدان القديس مرقص بالبندقية. أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية**

## چنْتيلي بِللّيني (١٤٢٩ ـ ١٥٠٧)

وكما عهدت مدارس القديس چورچيو والقديسة أورسولا والقديس ستيفانو إلى المصوّر كارپاتشيو بإعداد لوحاتها المصورة ، عهدت مدرستا القديس چوڤاني والقديس مرقص إلى الفنان چنتيلي بلليني بإعداد صورها . وتحمل الصور التى أُعدّت لهذه المدارس أهمية خاصة ، لأنها فضلا عن كونها الصور الوحيدة التى حفظها لنا الزمن كى تشي إلينا بلمحة عن اللوحات التى كان يضمّها قصر الدوچ واندثرت فى حريق عام ١٥٧٦ ، فإنها تمثل المرحلة الانتقالية نحو أسلوب التصوير التالي . ومثلما انتقت الدولة الموضوعات التى تُعلي من شأنها وتروي أمجادها وتسجّل سياستها ، كذلك انتقت المدارس شفعاءها من القديسين لتعميق إجلال معجزاتهم ونشرها فى رقعة أوسع على الجماهير ، وكانت معظم هذه الصور تمثل المواكب الدينية . ومن خلال رؤية المصور چنتيلي بلليني أمكننا أن نظفر بلمحة خاطفة عما كانت عليه مدينة البندقية فى مطلع القرن السادس عشر ، فعلى الرغم من أن لوحة « الموكب الديني بساحة القديس مرقص » ( لوحة ٢٢ ) قد رُسمت فى عام ١٤٩٦ فإن تسجيله الدقيق لهذه المناسبة يزوّدنا برؤية صادقة للحياة فى مدينته الأثيرة بأمانة لا تباريها الوثائق المدوّنة أو روايات المؤرخين . وبغضّ النظر عن أهمية هذه اللوحة من الناحية الفنية فهى تأريخ صادق للمدينة ، وما أكثر ما لجأ الأركيولوچيون لدراسة ما تضمّه هذه الصورة من لوحات الفسيفساء على واجهة الكنيسة وتفاصيل المنحوتات إلى غير ذلك من الزخارف قبل الترميمات التى لحقت بها فيما بعد . ومن خلال هذه اللوحة المصورة أيضا استطاع المؤرخون المعماريون التعرّف على ما كان قائما وقتذاك من مبان اندثرت وقامت مقامها غيرها . كما تعدّ هذه اللوحة مصدرا ثرّاً للتعرّف على الأزياء الشائعة حينذاك والشعائر الدينية بل وعلى وسائل الأداء الموسيقي . ولقد وفّق الفنان أيما توفيق إلى جانب التسجيل التاريخي فى الوقوف على روح الحفل الديني ، فأضفى عليه الشكل والمضمون المناسبين . فنرى فى هذه اللوحة ثلاثا من قباب كنيسة القديس مرقص الخمس ، ويُلفتنا أن مسقط الكنيسة هو مسقط الصليب الإغريقي تعلو كل ضلع من أضلعه المتساوية الطول قبة ،

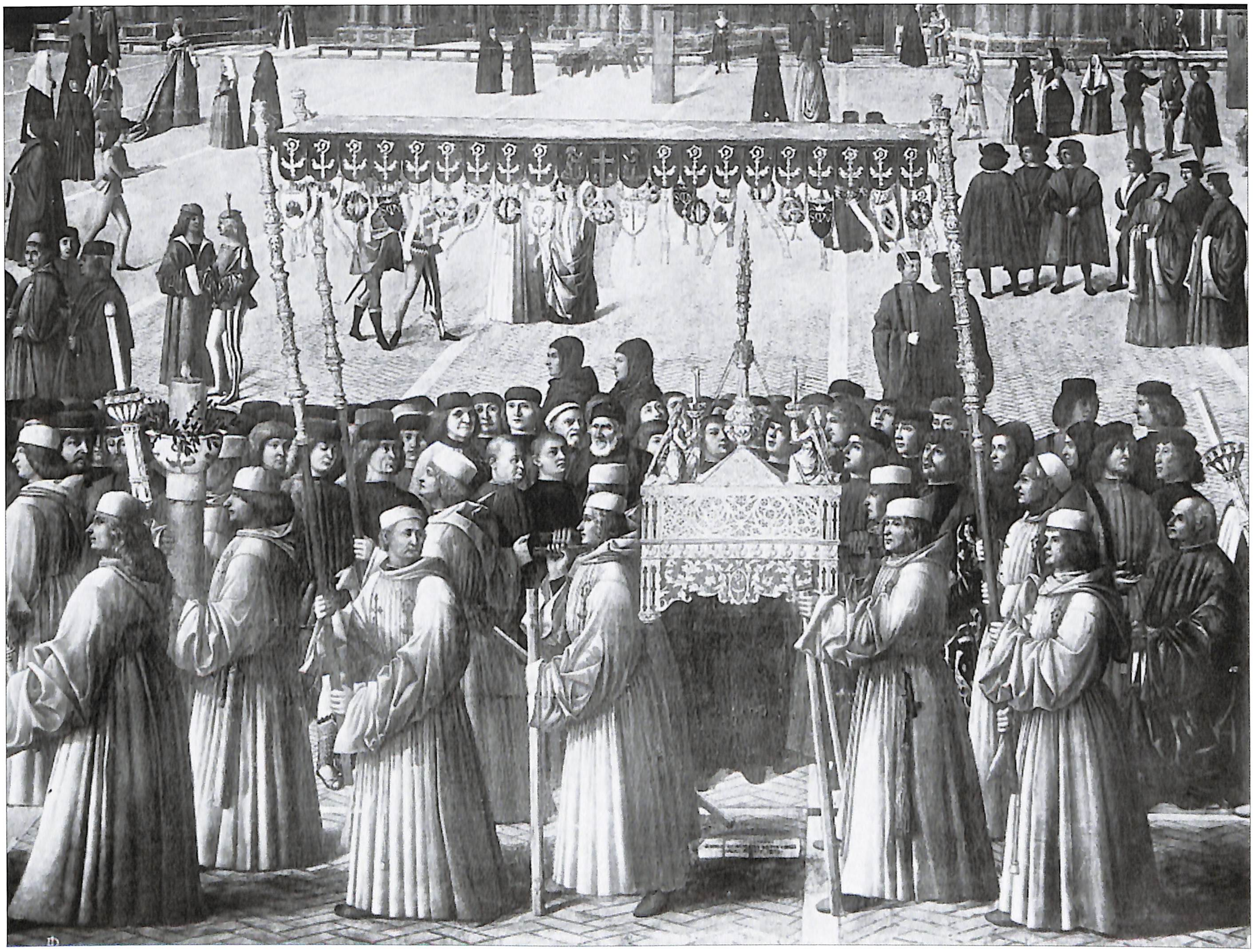
فضلا عن القبة المركزية التى يبلغ قطرها أربعة عشر مترا . وقد أضيفت سقيفة مستعرضة إلى مدخل الكنيسة تعلوها شرفة ذات سياج Narthex ، ومن فوقها نرى بعرض الواجهة خمس جبهات مسنّمة قوطية الطراز من القرن الثالث عشر . وفوق قمة الجبهة المتوسطة الكبرى نرى أسداً مجنّحًا هو الحيوان الرامز إلى القديس مرقص الذى اتخذ شعارا للمدينة كما سبق القول . وتشكّل الواجهات المربعة الأخرى إطاراً للوحات الفسيفساء العليا لترد على لوحات الفسيفساء التى تعلو المداخل الخمس فتُقدّم سوياً أحد مفاخر الفن العالمية . وللأسف أن هذه اللوحات لا تبدو مكتملة إلا فى صورة بلليني وحدها ، فكلها باستثناء واحدة قد لحقها التعديل والتنقيح خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر . وفى الحق إن روعة كنيسة القديس مرقص لا تنبع من تصميمها المعماري بقدر ما تنبع من ثراء ألوانها الناجم عن تألق فسيفسائها النارية المتوهّجة ، ومن تآلف البرونز المصقول مع المرمر الشفّاف والأعمدة الرخامية الوافدة من الإسكندرية ، وفوق كل شيء من موقعها الفريد تحت أضواء سماء البندقية ذات الألق الدائب التغيّر والمنعكسة على صفحة مياه بحيرة الشاطىء الزرقاء فى ومضات سريعة التقلّب متنوّعة البريق .

وما من شك فى أن تعدّد الطرز هو الظاهرة المثيرة فى هذا المبنى بصفة عامة . فعلى غرار تاريخ مدينة البندقية نفسها تمتزج فى كنيسة القديس مرقص التقاليد والتأثيرات الشرقية مع التقاليد الغربية . وإلى اليمين من الكنيسة يجلس الدوج وضيوفه فى رواق الطابق الثاني من قصره ، وهو مبنى عجيب الطابع مشكّل من تنوعات قوطية تنتمي إلى القرن الثالث عشر ، وقد شيّد من طوابق ثلاثة تحيط بالأول والثاني منهما أروقة مدبّبة العقود على حين تحيط بالطابق الثالث جدران تتميز بزخارف ذات صيغ هندسية على شكل المعيّن فوق سطح الجدار الرخامي . وإلى الجانب الأيسر من الصورة نجد المكتبة التى يطلّ منها جمّ غفير من النظارة على الموكب المارّ أمامهم فى الساحة . ويقترب طراز هذا المبنى من طرز قصور عصر النهضة ، بيد أن الشرّافات التى تعلو سطحه وأنابيب المداخن الغريبة الشكل تضفي عليه طابعا يتعذّر معه تحديد طرازه . وليست عمارة هذا المبنى رغم غرابتها هى أهم ما فيه بل هو ما كان يحويه فى داخله من أمّهات الكتب الثمينة والمخطوطات النادرة التى تبرّع بها كبار الأدباء مثل پترارك وغيره ، فكانت نواة لمكتبة القديس مرقص العظيمة ، أول مكتبة عامة فى أوربا ، فضلا عما حفلت به هذه المكتبة من نماذج خلاّبة لفن الطباعة الأنيقة والتجليد الفاخر ، كما تضمّنت الطبعات الباهظة النفقات للكلاسيكيات التى طُبعت لأول مرة فى هذه المدينة بالمطبعة الألدوسية Aldine Press [ نسبة إلى صاحبها ألدو ] والتى صبّت حروفا جديدة فى عصر النهضة غير الحروف المألوفة ، فكانت قوة دافعة لنشر المعارف فى أنحاء العالم المتحضّر إلى أن انتقلت هذه المجموعات الفريدة خلال القرن السادس عشر إلى مبنى المكتبة العامة الذى شيّده چاكوبو سانسوڤينو ( لوحة ٦ ) . وقد رسم چنتيلي بلليني هذه الصورة الرائعة التى تسجل أسلوب حياة المجتمع البندقي فى ساحة القديس مرقص دون أن يخنقها الزحام ، وكانت ساحة الميدان الفسيحة التي تتيح لمعظم أهالي المدينة التجوّل فيها بيُسر هى المركز الحيوي لمدينة البندقية بقدرٍ يجاوز ما كان عليه الفُورَم بالنسبة لسكان مدينة روما القديمة ، حيث يتصاعد البخور من المواكب الدينية ممتزجا برائحة المخابز ، كما تختلط أردية علْية القوم الباذخة مع أسمال العامة الرثّة . وهكذا أمكن لانفساح هذه الساحة الشاسعةِ المرصوفة بالرخام والتى كانت بمثابة فناء لكنيسة القديس مرقص أن تحتضن الحياة البندقية بجميع مظاهِرها وجوانبها .

ويصور بلليني فى هذه اللوحة الاحتفال السنوى بعيد جسد المسيح Corpus Christi Day الذى ترعاه مدرسة القديس يوحنا الإنجيلى ، وهو موكب من المواكب السنوية التى تتولاها عادة إحدى المدارس . وتعود المكانة الرفيعة التى احتلتها هذه المدرسة إلى ما يقال عن امتلاكها جزءا من الصليب الأصلي الذى صُلب عليه المسيح والذى احتفظت به فى الصندوق الذهبي للذخائر المقدسة الظاهر فى أمامية الصورة تُظلّه ظُلّة أثناء مرورها أمام المدخل الرئيسي لكنيسة القديس مرقص ، يتقدمها غلمان جوقة المنشدين ويحيط بها حَمَلَة الشموع المتراصّون على جانبيْ القسس المرتدين أزياءهم البيضاء وقد وُكل إليهم رعاية الأثر المقدس . ويطول الموكب حيث يمتد من الممرّ الواقع بين الكنيسة وقصر الدوج فى يمين خلفية اللوحة مرورا ببرج الأجراس والمباني المجاورة ليدور حول الميدان حتى يصل إلى الطرف المقابل الذى يحتشد فيه الأهالي . وقد تعمّد الفنان إخضاع العنصر القصصي فى الصورة لمقتضيات أبّهة المواكب والحفلات ، حتى ليحتاج المرء إلى إمعان النظر بين مؤخرة حَمَلَة الظُلّة وراء صندوق الذخائر ومقدّمة حَمَلَة الشموع لكى يتبيّن شخصا بالقرب من الصندوق ضارعا إليه أن يمنّ على ابنه المشلول بالشفاء ( لوحة ٢٣ ) ، وهو ما يقال إنه تحقق فى اللحظة نفسها التى توجّه خلالها بالدعاء . ويلفتنا أن بلليني بينما كان يصوّر هذه المعجزة قد وجّه عنايته إلى المشهد ككل أكثر من عنايته بتسجيل هذا الموقف الإنساني المؤثر .

وقد راعى الفنان أن يرسم الميدان كله رسما تفصيليا دقيقا مستخدما قواعد المنظور بمهارة مع إظهار كل رعاة مدرسة القديس يوحنا الذين عهدوا إليه بتصوير هذه اللوحة ، وهو الأمر البالغ الأهمية فى مثل هذا النوع من صور المدارس البندقية . وبعد أن فرغ الفنان من هذا كله بموضوعية تامة أفسح مكانا لقصة المعجزة التى جاءت عَرَضية دون أن تطغى على الصورة ، وهكذا بدت الصورة بالرغم من غزارة تفاصيلها رحبة غير مزدحمة . وقد أحسن بلليني صنعا بالمزج بين « شكلية » الهيكل المعماري وبين تقسيم المجموعات إلى طوائف متباينة ، على حين يخفّف ضوء السماء الغامر المتسلّل عبر السحب من صرامة الحواف المحوّطة ، كما حافظ الفنان كذلك على وحدة الصورة كلها رغم تنوّع عناصرها الشديد .

وتبيّن لوحة « معجزة انتشال بقايا الصليب الحقيقى » ١٥٠٠م . ( لوحات ٢٤ . ٢٥ ، ٢٦ . ٢٧ ) لنفس الفنان ، والتى كانت تزيّن إحدى قاعات مدرسة القديس يوحنا الإنجيلي ، أندريا ڤنْدرامين [ الذى غدا بعدُ دوج مدينة البندقية ] وهو ينتشل بقايا الصليب الحقيقي [ الذى قِيل إن الملكة هيلينا أم الامبراطور قسطنطين قد عثرت عليه فى القرن الرابع بالقدس ] من قناة سان لورنزو بمدينة البندقية خلال أحد المواكب الدينية . ونرى الفنان يصوّر ملاّحي الجندول باذلا كل عناية لإبراز جمال قوامهم ووسامتهم وهم وقوف



**لوحة ٢٣ . چنتيلي بلليني: موكب ديني بميدان القديس مرقص بالبندقية (تفصيل) . أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية**

فوق قواربهم يحرّكون مجاذيفهم ، ولا يأنف من تصوير خادمة تقف عند مدخل باب المنزل ترقب زنجيا علي وشك أن يقفز إلى الماء . ويتناول چنتيلي هذا الجزء من المشهد بنفس المقدرة على الإبهار ورهافة الحس باللون والضوء الذى سنراه المرة بعد المرة فى صور الفنانين الهولنديين أمثال ڤيرمير وپيتر ده هوخ . ومن الجدير بالذكر أن چنتيلي بلليني قد وقع عليه الاختيار فى عام ١٤٧٩ للذهاب إلى القسطنطينية لرسم پورتريهات السلطان محمد الثانى ومنها الپورتريه الشهير المعروض فى الناشونال جاليري بلندن والذى ظهرت له مستنسخات عدّة ، كما يُنسب إليه أيضا پورتريه السلطان قايتباى وپورتريه السلطان الغورى ، وإن كان على وجه الظن لا التحقيق .



لوحة ٢٤. جنتيلي بلليني : معجزة انتشال الجزء المتبقي من الصليب الحقيقي من قناة سان لورنزو بالبندقية. أكاديمية الفنون الجميلة بالبندقية





لوحة ٢٥، ٢٦، ٢٧. جنتيلي بلّليني:
معجزة انتشال الجزء المتبقّي
من الصليب الحقيقي (تفاصيل).



## كارپاتشيو (١٤٥٥ ـ ١٥٢١)

وما من شـك فى أن موضوعات المواكـب فى صور الفنانين البنادقـة الأوائل كانت بالغة التأثير فى الجماهير مما جعلها تحظى بشعبية واسعة ، حتى كان لها دور شديد الأهمية فى الصور المنجزة للمدارس ، والتى ما لبثت أن غدت معظم موضوعاتها دراسات حول الحياة اليومية لأهل البندقية . وكان كارپاتشيو Carpaccio على رأس قائمة الفنانين المهتمين بهذه الموضوعات ، فكما كان مولعا بتصوير المواكب والمهرجانات كان يعشق أيضا تصوير العلاقات الإنسانية الحميمة فيضمّن لوحاته صوراً لعلية القوم فى ثيابهم الباذخة أو الملاّحين بأزيائهم الخاصة ، ويضع فوقها وجوه أصدقائه ومواطنيه على نحو ما نرى فى سلسلة لوحاته الشهيرة للقديسة أورسولا التى استغرق فى إنجازها عشر سنوات . وتعدّ أعظم أعماله لوحة « وصول القديسة أورسولا إلى ميناء كولونيا للقاء خطيبها » ( لوحة ٢٨ أ ، ب ، ج ) ، وأورسولا هى إحدى قديسات القرن الخامس وُلدت بإقليم بريتانىْ فى شمال غربىّ فرنسا ابنةً لملك مسيحي . وقد وهبها الله جمالا سابغا وذكاء بلا حدود فأخذ يتقدم إليها الخاطبون من كل حدب وصوب فكانت تردّهم حتى إذا أرسل ملك إنجلترا يخطبها لابنه وولىّ عهده كونون أبلغت سفراءه قبولها الزواج منه على أن يحقّق لها شروطا ثلاثة : أولها أن يخصّها بعشر وصيفات عذراوات من النبيلات على أن يكون لكل واحدة منهن ألف جارية ، كما طلبت لنفسها ألف جارية . وثانيها أن يُمهلها ثلاثة أعوام تزور خلالها مزارات القديسين . وثالثها أن يعتنق الأمير كونون وحاشيته المسيحية لأنها لا تستطيع الزواج من وثني كافر . وقد قدمت هذه الشروط الغريبة مؤمنة بعدم استجابة أحد لها . غير أن جمالها وذكاءها تركا أثرهما فى السفراء إلى الحد الذى جعل كونون وأباه يقبلان شروطها ، فاجتمع لها أحد عشر ألف عذراء تكوّن حاشيتها ، وعزم كونون أن يلقاها أثناء حجّها لروما . وعند وصولها إلى ميناء كولونيا كانت قبائل الهون تحاصرها فإذا أورسولا وحاشيتها تسقط فى أيدى الهون الذين أعملوا فى الحاشية الذبح والتقتيل حتى أتوا عليها جميعا . وكان قد ظهر لها أثناء نومها ملاكٌ يُنبؤها بأنها ستموت شهيدة . وما لبث قائد الهون أن عرض على أورسولا أن ينقذ حياتها مقابل قبولها الزواج منه ، وإذ رفضت عرضه سدّد إليها ثلاثة سهام أودت بحياتها . وتُمثَّل أورسولا فى الفن أميرةً متوّجة رمزها السهم وقد أمسكت بعصا الحجّاج التى يرفرف عليها بيرقٌ أبيض ذو صليب أحمر ، وعادة ما تبدو محاطة بحاشيتها . وتأسرنا من بين مناظر هذه السيرة مشاهد استقبال السفراء وتوديعهم وعلية القوم ( لوحة ٢٩ ) . وتكشف لوحة « رؤيا القديسة أورسولا » التى تجلّت لها فى نبؤة استشهادها ( لوحة ٣٠ ) عن فتاة مستغرقة فى سباتها فى غرفة يغمرها نور الصباح الرخيّ ، حتى ليمكن وصف هذه اللوحة بأنها صورة حجرة تتلاعب فيها الأضواء الناعمة على الجدران وأصص الزرع وقطع الأثاث ، وكأنما صوّر الفنان الفتاة الراقدة فى الفراش بوحى الصدفة وحدها ، بينما الحقيقة أن الصورة تسرد لحظة مشهودة فى حياة القديسة أورسولا .

موجز القول إن سمة كارپاتشيو المميزة هى أنه أحد مصوّرى الحياة اليومية Genre مما جعله رائد أساتذة إيطاليا فى هذا اللون من التصوير ، غير أن تصاويره لمشاهد الحياة اليومية اختلفت عن مثيلاتها عند المصوّرين الهولنديين ، إذ كانت الصور الهولندية أشدّ قربا إلى الديموقراطية من صور كارپاشيو لأنها كانت تعني بتصوير الطبقة الوسطى وعامة الناس ، فضلا عن ارتقاء أساليب تصويرها إلى مستوى أرفع من الأساليب الإيطالية . ومع ذلك فقد كانت ـ شأنها شأن صور كارپاتشيو ـ معنيّة أكثر العناية لا بما تنطوي عليه موضوعاتها من معان ، بل باستعراض حذق التقنية التصويرية والبراعة فى تقوية وتجييش التأثيرات اللونية والضوئية والظلّية .

ومع مطلع عصر النهضة أخذ فن التصوير ينطلق من إسار الكنيسة إلى قاعات الاجتماعات الرسمية ثم إلى المدارس كما قدمت ، حيث اتجه مع تطوره إلى الاهتمام بهدف واحد هو تسجيل حياة الطبقة الأرستقراطية المترفة متجوّلا فى دور المياسير . ولم يكن التصوير خلال القرن السادس عشر يحظى بمثل ما نتطلع به اليوم إليه من إجلال ، وكان شأنه شأن الطباعة فى بدايتها يؤدي الدور الذى كانت تؤدّيه . وما كاد البنادقة يبلغون من الثقافة حدا يُعينهم على التمييز بين المتعة والاستنارة حتى اكتشفوا أن النشوة التى يتيحها لهم هذا الفن جديرة بالتقدير والتشجيع ، ولم يلبثوا أن أحسُّوا حاجتهم إلى إشباع تطلعهم إلى اللوحات الفنية دون أن يضطروا إلى الانتقال فى كل مرة إلى قصر الدوج أو إلى المدارس المختلفة . كذلك لم يعد المواطن البندقي فى القرن السادس عشر راغبا فى أن يمدّه فن التصوير بدروس دينية أو سرد قصصيّ ، بعد أن أخذت الكتب المطبوعة تترى بين يديه مُشْبِعةً فضوله نحو هاتين الرغبتين . وإذ لم يكن المواطن البندقي شديد التديّن فلم يكترث بالصوَر التى تثير فيه التقوى والورع أو تحثّه على الندم والتوبة ، مفضّلا عليها الصور مبهجة الألوان التى تغمره بفرحة الوجود وأحلام الصِّبا العذبة وأجواء المرح ومشاهد الحفلات الخلوية . وقد ظلّت غانيات البندقية حتى عهد غير بعيد مَعْلَماً من المعالم الأساسية للمدينة ، ويكاد يتماثل ما ذكره الأديب مُونْتنى فى وصفهن عند زيارته لإيطاليا مع ما سجله كارپاتشيو فى لوحته « غانيات البندقية » ( لوحة ٣١ ) التى تصور غانيتيْن تتأمل إحداهما الطيور المستأنسة وتداعب الأخرى كلبيها ، غير أن الغانيتيْن لم تتحلّيا بالجمال الخلاّب الذى كان سمة نساء البندقية وإن كن يعشن فى أبهّة وترف يتجلّى فى ثيابهن الأنيقة الباذخة وأثاثهن الفاخر . ويكاد كارپاتشيو يجمّد فى هذه الصورة شريحة من الحياة بأسلوبه القصصي فى الرسم الذى جعل صورته هذه وغيرها تتخطّى دَوْرها كإحدى الوثائق الثمينة بما يتأجّج فيها من قدرة على اجتذاب الأعين إليها ، بفضل الأصباغ العسلية الغالبة على الصورة والتفاصيل المثيرة التى تسترعي الانتباه .

لقد كان التصوير البندقي وحده هو المهيّأ للإيفاء بهذه الحاجة الماسة ، ومن ثم غدا أول « الفنون الحديثة » ، ذلك لأن الاختلاف الأساسي بين فنون العصر الكلاسيكي والعصر الحديث هو نزوع الأخير إلى محاكاة حاجات الإنسان الحقيقية على حين كان مرتبطا فى عصر سبق بتحقيق أهداف تجاوز تطلعاته العاجلة . ومن ثم اختلفت طبيعة الصور المطلوبة فى الدور عن تلك التى تتطلبها قاعات الاجتماعات الرسمية والمدارس ، فعلى حين كانت الأخيرة تتطلب لوحات ضخمة ثابتة فى أماكنها محتشدة بالعديد من الشخوص ، كانت الأولى تتطلب لوحات أصغر حجما يمكن نقلها من مكان لآخر ،



لوحة ٢٨ أ. كارپاتشيو: الأمير كونون يودّع أباه الملك مورو، والأميرة أورسولا تستقبل خطيبها كونون قبل الإقلاع إلى كولونيا



لوحة ٢٨ ب. كارپاتشيو. أورسولا (تفصيل) من لوحة ٢٨ أ



**لوحة ٢٨ ج. كارپاتشيو: وصول أورسولا إلى كولونيا للقاء خطيبها (تفصيل)**

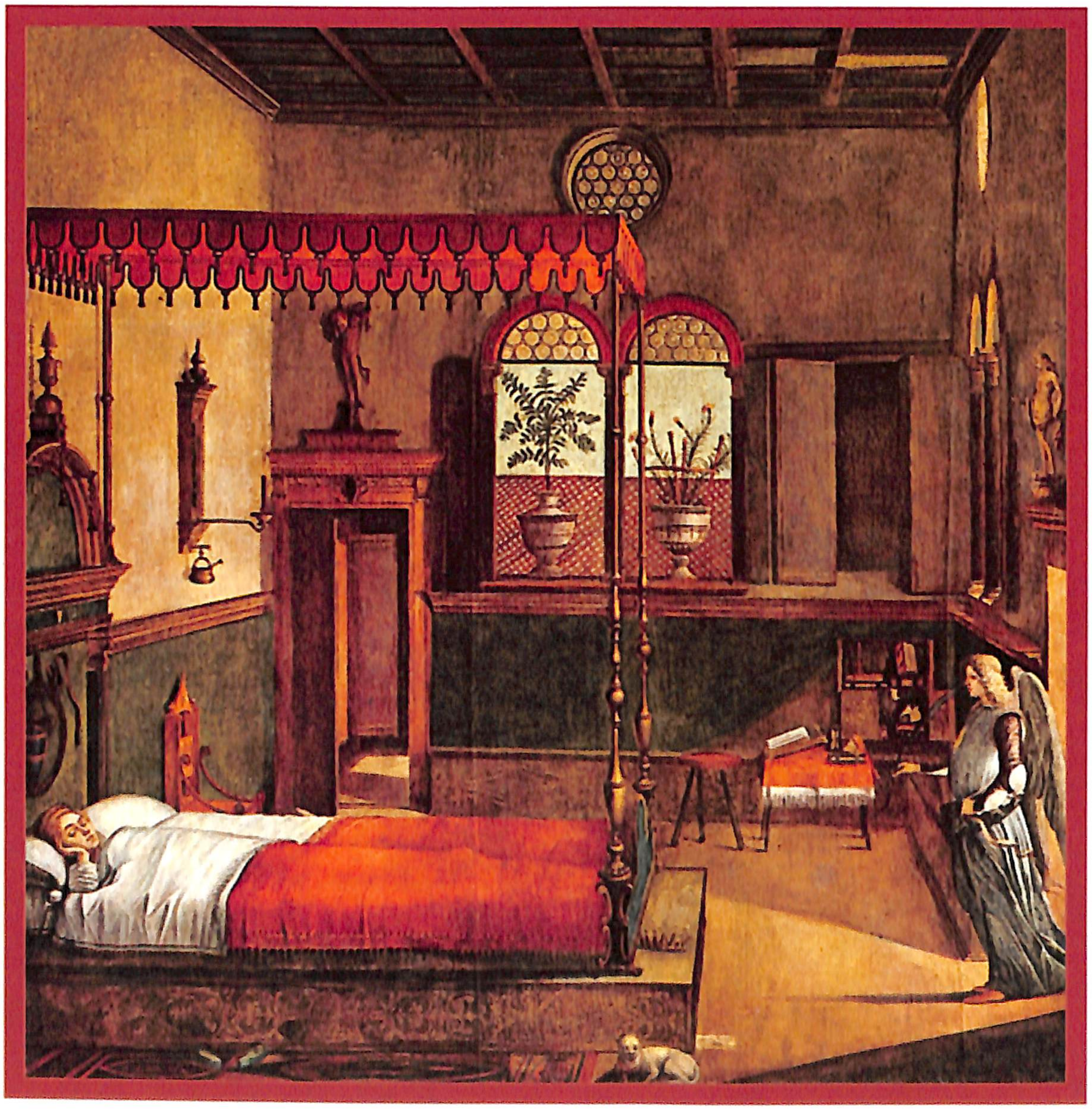
ولذلك قلّ أن تضمّ هذه اللوحات الصغيرة مشاهد المواكب . وعلى حين غدت لوحات چوڤاني بلليني الأخيرة من هذا الطراز وزخرت بتلك الشاعرية الرهيفة التى لا يعبر عنها غير الشكل واللون وحدهما ـ وإن كانت ماتزال تبدو فى عيون شباب ذلك العهد المرح القليل الهموم متسمة بصرامة بعض أشكالها والقَصْد فى ألوانها ـ لم يُقْدم كارپاتشيو كثيرا على الصور الصغيرة على الرغم من أن تألق خياله وعشقه للألوان وخفة ظلّه وميله إلى الدعابة والفكاهة كانت تؤهّله لمثل هذا النوع من التصوير . غير أن چورچوني خليفة هذين الأستاذين ، على الرغم من أنه استهل عمله بمحاكاة الميزات التى ورثها عنهما قد جمع بين حسّ بلليني المرهف وشاعريته وبين مرح كارپاتشيو وولعه بالدعابة وعشق الجمال واللون . وإذ استحثّه حماس جيله صوّر چورچوني لوحاته مواكبةً النضج الذى أشاعته حركة النهضة فلاقت نجاحا مستفيضا .



لوحة ٢٩. كارپاتشيو : وصول السفراء الإنجليز إلى بلاط البندقية (تفصيل)



لوحة ٣١. كارپاتشيو : غانيات البندقية. متحف كورير بالبندقية



لوحة ٣٠. كارپاتشيو: رؤيا القديسة أورسولا. متحف الأكاديمية بالبندقية

## چورچوني (١٤٧٧ ــ ١٥١٠)

وُلد چورچو باربارِيللي المعروف باسم چورچوني Giorgioni ببلدة كاستلفرانكو بإقليم ڤينيتو في شمال إيطاليا ، والمعروف عن حياته قليل حتى بات الغموض هو العلامة المميزة له في تاريخ الفن . ومع ذلك فقد مارس هذا الفنان المبدع الذى نشأ فى مرسم چوڤاني بلليني تأثيرا حاسما على مجرى مدرسة البندقية فى التصوير بعد أن مهّد أمامها سبيل اللون والضوء . وكانت حياة چورچوني قصيرة ، كما لم يحفظ لنا الزمن من أعماله إلا القليل الذى لا يتجاوز لوحات عشر إلا أنها كافية كى تكشف لنا عن اللحظة التى ارتقى فيها فن التصوير إلى التعبير الحق عن الجمال والعلاقات الإنسانية .

وما من شك كما أسلفتُ فى ارتباط بواكير التصوير البندقي بروائع الزخارف البيزنطية ، وإن كانت قد أضافت التعبير الإنساني إلى قشرة الرخام والذهب التى ظلت تغشّي جدران كنيسة القديس مرقص وغيرها ، فلم يفلت التصوير البندقي طوال مراحل تطوره من تأثيرات الأصول التى أخذ عنها ، ولكنه لم يَنْسَق وراء النزعة الطبيعية أو الصوفية الدينية أو النظريات الفلسفية ، فلم يُسْفر قط عن أمثال چوتو أو فرا أنچيليكو أو بوتتشيللي . وهكذا تخلّص المصوّرون البنادقة من ربقة الأفكار والمشاعر المقيّدة التى وقعت فى أسرها أجيال من المصورين الفلورنسيين ، ولم ينصرفوا عن أن التصوير ينبغي أن يكون زخرفيا أولا وقبل كل شيء ، وأنه متعة للعين ، وأنه مساحة من اللون الجذاب فوق الحائط يتناوب عليها ضوء الشمس وظلّه بحذق ومهارة . وإذا چورچوني يطالع قومه وهو على إلمام بكل أسرار الفن وإحاطة بكل ما ينطوي عليه ، فيبتكر للحياة اليومية صورا يتدافع الناس لاقتنائها فى دورهم والاستمتاع بها ، وإذا نحن نشهد لوحات لمجموعات واقعية رجالا ونساء وسط أثاث مألوف أو فى منظر خلوي أو فى مشاهد من الحياة الواقعية يدبّ فيها نقاش أو تخفق فيها ألحان الموسيقى أو يشيع فيها اللهو وقد أسبغ عليها حيوية مثالية رقيقة . وكانت مثل هذه المساحات المتساوقة المغمورة بالألوان تحتل مكانها فيما مضى فوق الجدران ضمن التصميم المعماري ، فإذا چورچوني يحرّرها من جدرانها ويحصرها فى أُطُر خشبية أو معدنية تضافر على صنعها خيرة الحفّارين حتى يستطيع الناس نقلها أينما ذهبوا وكأنها كما يقول الناقد الأديب ولتر پاتر ( ١٨٨٨ ) : « قصيدة شعر مدوّنة فى أحد المخطوطات ، أو كأنها آلة موسيقية منفردة يعزف عليها صاحبها وقتما يشاء ، فتستقر إلى جوار مُقتنيها تُثير فيه الرغبة وتُثْري الجو المحيط به مُضْفيةً عليه البهجة بعَبَقها الزكيّ ، وتعيش معه وتعايشه شأن رفاقه من البشر يوما أو طوال حياته » .

ويقتحم چورچوني الحقبة الجديدة للتصوير ، حقبة الثورة على « الشكل » بتعبيره عن الحركة المادية الذى ينفسح فى الوقت نفسه للتعبير عن الحركة الوجدانية . وقد اكتشف چورچوني سرّ الحركة فى الضوء وتحوّلاته فاستخدمه لإطاحة تقاليد « الشكل » عن عرشها . وبهذا المعنى يمكن اعتبار چورچوني سَلَف كاراڤاچيو المباشر ، فعلى حين أن « الشكل » هو وجود ثابت ، فإن الضوء وجودٌ غير ملموس لا يكفّ عن التغيّر والتحوّل ، وهما من ثم نقيضان . وما كاد رواد مدرسة البندقية يقودون هذه القافلة التى سبقها رائد آخر هو ليوناردو حتى اهتز عرش « الشكليّين » إلى غير رجعة .

كذلك وطّد الفن البندقي نفسه منذ القرن الخامس عشر بوصفه فنا حسّيا يُمتع العين بالأصباغ الوامضة والألوان الحانية والموضوعات الرقّافة بالحياة ، ومضى السعى نحو كل ما هو جذّاب جدير بالتصوير Picturesque(٨) إلى حد التعلق بكل ما هو ناء غريب [ إكزوتي Exotic ](٩) ، فعند عودة چنتيلي بلليني من القسطنطينية كان يحمل فى جعبته ذوقا جديدا مُتْرعا ببصمات الشرق لم يلبث أن اقتسمه معه كارپاتشيو على نحو ما نلحظ في « أوركسترا الأبواق » ( لوحة ٣٢ ) داخل لوحته « القديس چورچ يعمّد أهل الأمم من غير اليهود Gentile » وعلى نحو ما نرى أيضا فى لوحة « موعظة القديس مرقص فى ساحة الكنيسة » ( لوحة ٢١ ) لچوڤاني بلليني حيث تبدو المسلة الفرعونية ومآذن المساجد والأزياء الشرقية من جُبّات وعمائم والزرافة التى تمرح أمام الكنيسة .

ومع چورچوني اتجهت مدرسة البندقية نحو المزيد من التطور حين آثرت على « الشكل » الذى يُرضي العقل « اللون » الذى يُرضي الحواس ، كما آثرت على التسجيل الدقيق للعناصر الواقعية إمكانات التصوير الشديدة الثراء ، وأثْرت الموضوع المصوّر بالأسلوب التصويري Painterly(١٠) الذى استعاض عن الحدود المحوّطة التى عهدناها فى الأسلوب الخطي(١١) Linear بالألوان المتداخلة ، وبهذا كانت أول مدرسة تخلق فناً قائماً على الانطباعات التأثيرية أكثر مما تقوم على القواعد العلمية . موجز القول إن الجمال الذى كانت تسعى لتحقيقه لم يكن تصوراً عقلانياً بل كان افتتاناً بصرياً منبثقاً من الإحساس بالأجساد البضّة المغرية أكثر مما ينبثق من دراسة نسب الجسم المتناسقة . وفضلاً عن ذلك اكتسبت المناظر الخلوية أهمية عظمى وجديدة لمجاورتها الأجساد التى تزخر بها مساحة الصورة . وهكذا دفعت المناظر الخلوية بالتصوير إلى اتجاه مختلف تماماً حيث تمازجت الطبيعة وتواشجت مع الحواف المظلّلة للأجساد ، فغدا التصوير فنا حسّياً لكنه مفعم فى الوقت نفسه بالشاعرية ، إذ أن الرّجفة الممتعة المنبثقة من مثل هذه المشاهد الحسّية لا تلبث أن تتسلّل إلى أعماق الوجدان حيث يتحوّل كل إحساس إلى انفعال ، ويُسهم كل انفعال فى خلق انطباع دافئ مكتوم . وهكذا أخذ الأسلوب التشكيلي يتحول من استخدام العناصر العقلانية إلى العناصر الوجدانية ، تلك العناصر التى عنيت بها دوما مدرسة البندقية عناية خاصة بدرجة تتفاوت باختلاف كل فنان عن الآخر ، فإذا مؤرخ الفن رينيه ويج يتصوّر كلما تأمل إحدى لوحات التصوير البندقي : « ذوبان [ الشكل ] التقليدي فيها عن رضا وامتثال ، على غرار فاكهة الشاعر پول ڤاليرى التى ينتشي قاضمها وهى بين قواطعه بينما يتحلّل شكلها ويذوب » . وعلى الرغم من أن معظم منجزات التصوير البندقي قد تمت داخل إطار يستهدف الإمتاع لا السرد القصصي أو التأثير الدرامي فإن الوسائل المستخدمة لتنفيذها ترهص بالوسائل التى استخدمها المصوّرون الرومانسيون فيما بعد ، إذ هى لا تخاطب العقل كما لا يمكن ترجمتها إلى أفكار بل هى تمسّ الوجدان وتعزف على أوتار الحواس والأعصاب من خلال التآلفات اللونية ومن خلال خلق البيئة البَهِجَة الزاهية ومن خلال التسلّل إلى القلوب ، فإذا هذه الوسائل تفضي إلى خلق جو من الغُموض واللامنطقية يجرفُ المشاهد إلى الاستغراق

فى أحلام اليقظة . وهذا ما فعله چورچوني ومَنْ تلاه بعد أن أصبح فن التصوير قادرا على ترجمة نبضات الروح ونقل مشاعر الفنان الذاتية . وهكذا انطلق الفرد الخبيء فى منفَى النفس الدفين وبرز إلى سطح اللوحة بكل خلجاته المكنونة ، على نحو ما نرى فى لوحة « الحكماء الثلاثة » ( لوحة ٣٣ ) التى اقتحم بها چورچوني عالم التلميحات الشاعرية وأسرار النفس الكامنة . وأغلب الظن أنه أراد بها تمثيل أساتذة الفلسفة فى العصور الثلاثة : القديمة والوسطى والحديثة ، حيث يبدو أستاذ الفلسفة الوسيطة معتمدا على ذراع صاحب الفلسفة القديمة المتدثّر بتراث الماضي الثقيل محتضنا أسفار أساطيره العريقة ، بينما يجلس ممثّل الفلسفة الحديثة متخفّفا من العباءة ممسكا برموز الواقعية والمعرفة العلمية متأملا الطبيعة من حوله بنظرة فاحصة متأنية .

وفى مطلع القرن السادس عشر عندما بدأ الناس يتكالبون على اقتناء الصور وتعليقها فى دورهم وفى قاعات المباني العامة أخذت النوازع الذاتية والدينية تفرض الموضوعات المصورة ، فكان ثمة مَن يعتقد بوجوب ارتباط التصوير بالشعائر الدينية والاحتفالات الرسمية وهو مالا يشكّل متعة فى الدور ، فإذا المناظر الخلوية تشقّ طريقها إلى الدور لاسيما أن قصص « العهد القديم » الرومانسية كانت تتيح بمضمونها تصوير مناظر الطبيعة ومشاهد الحياة اليومية[١٢] . وهكذا أصبح تصوير المناظر الخلوية فنا قائما بذاته بعد أن كان عند القدماء فنا ثانويا تابعا يستخدمونه لملء الفراغات وخلفيات الصور فحسب ، كما خضع طوال العصور الوسطى للمطالب الدينية وظل مرتبطا بمفاهيمها . ولم يكد يطلّ النصف الثاني من القرن السادس عشر حتى انتزعت المشاهد الطبيعية الاعتراف بها موضوعا رئيسيا ، وانتهى عهد الفنان المنقّذ لرغبات رعاة الفن ليحلّ محلّه الفنان المبدع من أجل مُتَلَقّين ذوّاقة قد لا يعرفهم . وقد أدت المنافسة للاستحواذ على « السوق » إلى لجوء الفنانين إلى ابتكار أساليب غير مسبوقة ، كما اختفت « محارف » العصور الوسطى التى كانت تُسْنَد المشروعات الفنية فيها إلى عدد من الفنانين لكل منهم تخصّصه الجزئي ، فمنهم من ينفّذ الخلفيات ومنهم من يرسم الشخوص ومنهم من يرسم الطبيعة الساكنة ، وظهر إلى الوجود الفنان الفرد الذى ينجز عمله الفني كاملا متحمّلا مسؤوليته وحده .

وكان الاتجاه إلى تصوير المشاهد الطبيعية من الأفكار التى ساقها ليوناردو دافنشي قبلُ بقوله إن مثل هذا المنحى إنما يسعى شأن الموسيقى إلى الكشف عن التناسق الذى يشيع فى الكون كله . على أن مصوِّر المشاهد الطبيعية لم يكن ليستطيع الاستمرار فى أداء وظيفته دون أن يكون هناك مَنْ يقتني لوحاته الفنية حسبما يُملي قانون العرض والطلب . والأمر المؤكد أنه ما كان يمكن أن ينشأ مثل هذا الجمهور المولع بالفن لولا وجود مفاهيم واضحة لهذا الاتجاه مردّها إلى سيادة وعى جديد بأهمية القيم الجمالية وصيرورتها معيارا لتقييم الأعمال الفنية والكشف عن مكنوناتها بأكثر مما لها من وظيفة عملية . ثم زحفت الصور الشخصية بعد ذلك مقنّعة أولا بأردية القديسين الشفعاء ثم متجرّدة عنها فيما بعد ، ولم يكن الهدف منها إظهار المهارة فى محاكاة الشبه بقدر ما كان إرضاء عين المشاهد وجذب الانتباه إلى موضوعات تثير المتعة والبهجة فى الوجدان .

والثابت أن « ڤينوس » أوج عصر النهضة لم تظهر فى روما قط وإنما فى مدينة البندقية ، ذلك أن التزاوج التقليدي بين البندقية وألمانيا وإقليم التيرول قد خلع على الفن البندقي المبكر مسحة من الأساليب القوطية أكثر من أى موقع آخر فى إيطاليا حتى وجدنا الفنان المصور چوڤاني بلليني نفسه يقتدي فى بعض لوحاته بنماذج الفنانَيْن الفلمنكيَّين ڤان إيك ومملنك ، وإن رأينا بعد عام ١٥٠٠ فى رسمه « للسيدة الفاتنة التى تأخذ فى زينتها » والمحفوظة بڤيينا ( لوحة ٣٤ ) النموذج الأول للجسد الأنثوي البض الذى غدا النمط الشائع للفن البندقي خلال المرحلة التالية .

ومن الثابت أيضاً أن عاريات البندقية الكلاسيكية هن من ابتكار المصور چورچوني ، ولعله كان قد شاهد بعض الآثار الكلاسيكية فى البندقية وپادوا فضلاً عن بعض تصاوير العاريات لمانتينيا وبعض رسوم پيروچينو صاحب الفضل فى إضفاء البساطة الكلاسيكية على أسلوب چورچوني . ولما كان چورچوني هو الذى جسّد هذا النمط الذى قرّ غائماً فى مخيّلة معاصريه ، فقد اختلطت منجزاته بمنجزات غيره من معاصريه الذين نحوا نحوه حتى أصبح من العصيّ التمييز بين أعماله وأعمالهم . ولعل أروع أنماطه هى « ڤينوس درسدن » ( لوحة ٣٥ ) التى تحتل فى التصوير الأوروبي نفس المكانة التى تحتلها ڤينوس الكنيدية فى مجال النحت الإغريقي الكلاسيكي . فلقد استحوذت وضعتها على الإعجاب والرضاء حتى أخذ كبار مصوّري النساء العاريات على مدى أربعة قرون أمثال تتسيانو وروبنز وكوربيه ورينوار يشكّلون تنوّعاتهم على غرار الوضعة نفسها . وعلى العكس من ڤينوس الكنيدية ظلت « ڤينوس درسدن » محجوبة عن الأنظار لفترة طويلة لأسباب مجهولة بينما تجلّت تنوّعات تتسيانو على شخصية ڤينوس للأنظار منذ مطلعها مثل ڤينوس أوربينو وڤينوس پرادو وغيرهما كما سنرى . ويتجلّى فى وضعة « ڤينوس درسدن »الاسترخاء والسكينة حتى لا نكاد نفطن لأول وهلة إلى ما تنطوي عليه من أصالة وابتكار ، فلم تكن أشكال النساء العاريات المستلقيات نمطاً مألوفاً فى النماذج الكلاسيكية الشهيرة وإن ظهرت بين الفينة والفينة فى أركان التوابيت ذات النقوش الباكخوسية البارزة ، غير أن ثمة لمسة قوطية وحيدة فى تجسيمها تتجلّى بوضوح فى انتفاخة بطنها الخفيفة ، بينما تقطع النعومة الملساء الشائعة فى أنحاء جسدها بعدم انتمائها إلى الطراز القوطي . وعلى حين تبدو ڤينوس پراكستيليس [ ڤينوس من كنيدوس ] وقد خلعت قميصها متأهبة فى خَفَر للأخذ فى حمامها الشعائري ، تستغرق ڤينوس چورچوني فى سباتها غافلة عن عريها وسط منظر خلوي تغمره ألوان شقراء ، وإن أبعدتنا حوافها المحوّطة عن خلع صفة ڤينوس الدنيوية عليها . فنحن إذا عقدنا المقارنة بين ڤينوس چورچوني وڤينوس أوربينو ( لوحة ٣٦ ) من رسم تتسيانو التى تبدو للوهلة الأولى كأنها شبيهة بها ، نجد ڤينوس الأولى مثل البرعم الذى لم يتفتّح بعد وإن كان ينمّ عن كل ما يضمّ ، فى حين نجده فى صورة تتسيانو قد تفتّح وأخذت حافته المحوّطة تتطامن . وفى مقابل ما يبدو على ڤينوس درسدن من إيحاء قوطي بالترفّع عن العالم المادي يتجلّى فى ڤينوس أوربينو انغماس عصر النهضة البندقي فى نعيم اللحظة الراهنة ، حتى بات من الجائز القول بأن الأولى هى ڤينوس السماوية وأن الثانية هى ڤينوس الدنيوية* . غير أن چورچوني ما لبث أن انتهى من لوحة « حفل الموسيقى الخلوي »[١٣] إلى

* انظر الفصل الثاني من كتاب فنون عصر النهضة « الرينيسانس » لصاحب هذه الدراسة . الطبعة الثانية ١٩٩٦ .



لوحة ٣٢ . كارپاتشيو: أوكسترا الأبواق. تفصيل من لوحة القديس چورچ يعمّد أهل الأمم من غير اليهود.

تجريد أجساد عارياته من العذرية القوطية ، فلم تعد هي تلك البراعم المنغلقة بل غدت أجساداً ناضجة بضّة اقتحم بها عالم ڤينوس الدنيوية ( لوحة ٣٧ ) .

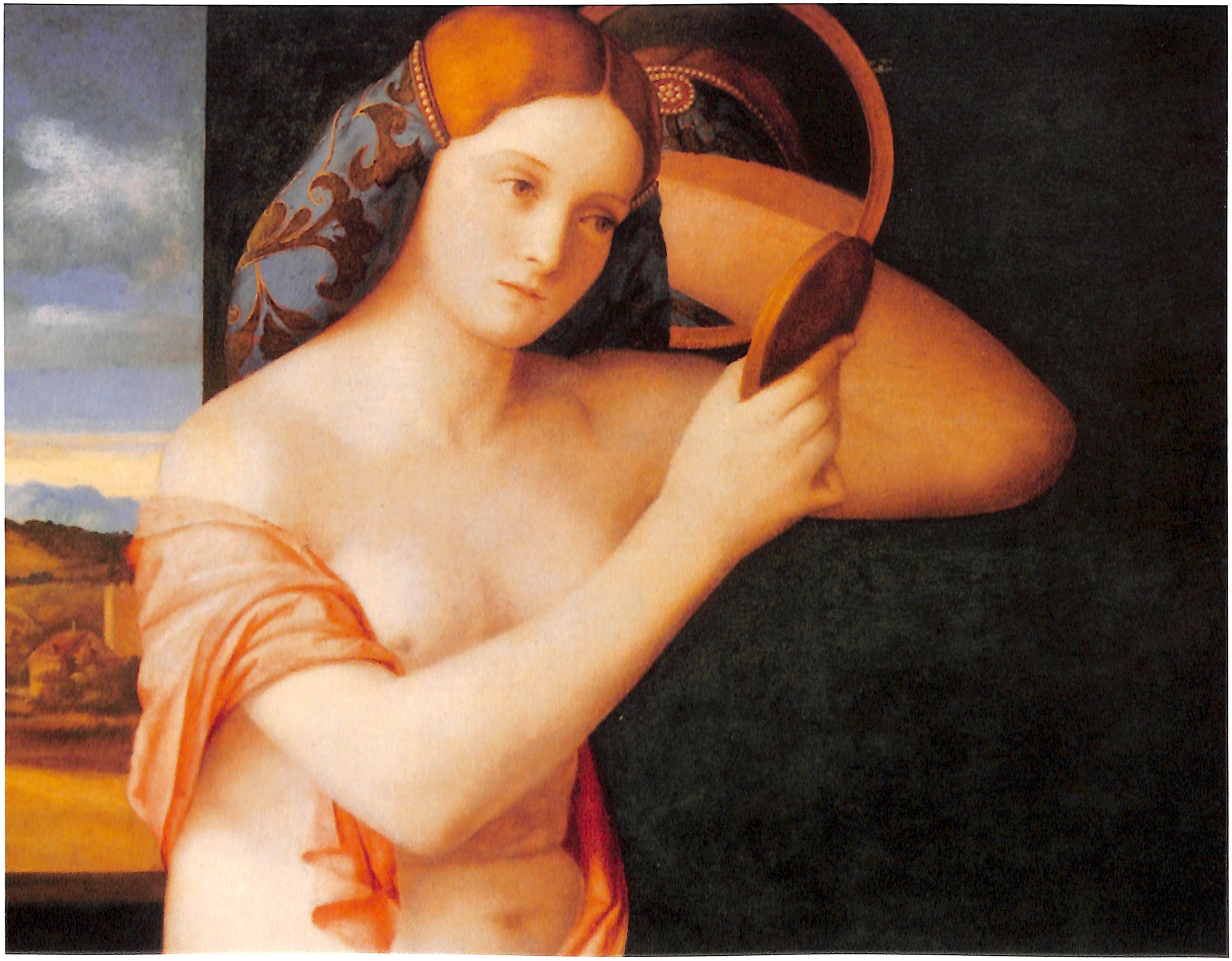
وما من شك في أن هذه اللوحة كانت على رأس الإنجازات الفنية التي احتفت بڤينوس الدنيوية ، قصد بها چورچوني إشاعة انفعال خاص في نفوس المشاهدين بما حشده فيها من أشكال وألوان وبما أوحت به من معان متداعية متناغمة . ومع أنها لا تروي قصة ما ولم تُفْض لأحد من الخبراء بسرّ موضوعها ، كما أنها لم تتضمّن بدعة جديدة في تشكيلها ، فمنذ القرن الرابع عشر والفنانون لا يفتأون يصوّرون نزهات الخلاء فإن لوحة الحفل الموسيقي الخلوي تنفرد بعرى نسائها حتى ليثير عجبنا قبول معاصري چورچوني لهذا التحرر في التصوير غير المعهود و كأنه شيء مألوف لديهم . وما من شك في أن بعض الذكريات التصويرية والأدبية كانت قد شحذت خياله وألهبته ، مثل تلك النقوش الباكخوسية البارزة فوق التوابيت الكلاسيكية التي غشّتها صور كاهنات باكخوس العاريات الرابضات في أركانها والتي استغلّها تتسيانو فيما بعد أروع استغلال . هذا إلى التقليد السائد في العصر الكلاسيكي من إضفاء الصفات البشرية على عناصر الطبيعة التي تُشيع البهجة كالينابيع والأزهار والأنهار والأشجار بل وحتى المعاني المجردة مثل الصّدى الذي صوّروه في شكل حورية فاتنة ، فضلا عن التراث الخيالي الأوڤيدي الممتزج بالتراث الخيالي الڤرجيلي . وهكذا أمكن للفنان زجّ النساء العاريات ضمن المناظر الخلوية إما بوصفهن تجسيداً لبعض معالمها وإما باعتبار أن الإنسان كان على هذه الصورة في بدء الخليقة قبل أن تفرض عليه الأعراف الاجتماعية بعد ذلك ستر جسده بالثياب . ويتميز حفل چورچوني الموسيقي بالبساطة والحسّية التي تنطوي عليها القصائد الغزلية ، وبشخوصه العارية التي تتراءى لنا مجسّدة لعناصر الطبيعة الخصبة المحيطة بها . وقد يكون چورچوني رسم المرأتين نقلا عن نموذج واحد فحسب إلا أن تشكيل كل منهما مختلف تمام الاختلاف ، إذ رسم الجالسة على الأرض بحسّية مباشرة لا لبس فيها حتى لتعطينا انطباعاً لم يُعهد من قبل في صور العُري وإن يكن چورچوني قد اختار المظهر العام لجسدها على نحو تلقائي ، كما قدم تفاصيلها في تبسيط شديد ، في حين أنه لم يصوّر المرأة الواقفة تصويراً واقعياً طبيعياً ، وإنما استخلص تصميمها من خياله الفنّي وهو ما أوْحى به إزارها الفضفاض ، وإن يكن تعقُّد وضعتها الإلتوائية مُسْتقىً من نقش بارز كلاسيكي . على أنه كان أكثر من الكلاسيكيين سخاء في إبراز بعض أعضاء الجسد ، إذ لم نعهد مثل هذا الحوض العريض أو مثل تلك الانفساحة للبطن في تمثيل العاريات الكلاسيكية ، فإذا هذا النموذج النسائي العاري المتميز الذي ابتكره چورچوني يشيع ويُهيمن على الفن البندقي على امتداد مئة عام ، ثم يمتد تأثيره إلى النموذج الألماني من خلال ألبرخت دورر .

ويتجلّى في هذه الصورة انفساح الفراغ وتعدّد بؤر الاهتمام ، إذ سرعان ما تنجذب العين بعد أن تتملّى من رؤية الشخوص الأربعة في أمامية الصورة إلى الراعي العائد بقطعانه في يمين الصورة حتى تتوقف في النهاية عند الخلفية حيث يتألق سطح المياه بانعكاس أشعة الشمس عليه فيتلوّن الفضاء بالشُّقرة . كما يثير اهتمامنا بهذه اللوحة تكوينها الموحي بالعمق واشتمالها على عناصر متباينة ، مثل التباين بين الرجلين الكاسيّيْن والمرأتين العاريتيْن الذي يلفتنا للوهلة الأولى ، ومثل تقسيم الشخوص إلى مجموعة حَضَرية وافدة من المدينة إلى اليسار ومجموعة ريفية إلى اليمين ، ومثل الزيّ الأنيق لعازف العود المخالف لزيّ الفلاح الجالس إلى جواره . كما يتجلّى نفس التباين بين رشاقة المرأة التي تصبّ الماء في الحوض وبين حيوية المرأة الفتيّة الممسكة بالمصفار . ويزداد التباين في وضعتيْ المرأتين ، فعلى حين تستدير إحداهما عن عشيقها عازف العود تترقّب الأخرى لحظة انتهاء النقاش بين الرجلين لتبدأ عزفها على المصفار . كما أن العود بوصفه أمير الآلات الموسيقية الرامز للشعر الغنائي يباين المصفار أداة الإله پان الموسيقية الرامزة للقصيد الرعوي . وثمة تباين آخر نلحظه في مجموعة الشخوص الثلاثة في منتصف الصورة مع شخوص طرفيْ الصورة ، فعلى حين ينهمك الثلاثة في حديث مشترك ينفخ الراعي في قِرْبته الموسيقية في الطرف الأيمن بينا تصغي السيدة الحضرية في الطرف الأيسر لتقاطر المياه المنسكبة من إبريقها البللوري في حوض الماء .

وفي الحق إن صور چورچوني تخرج تماماً عن المضمون السردي التقليدي للموضوعات الدينية والأساطير الكلاسيكية المألوفة ، حتى لقد اعترف المؤرخ الفنان



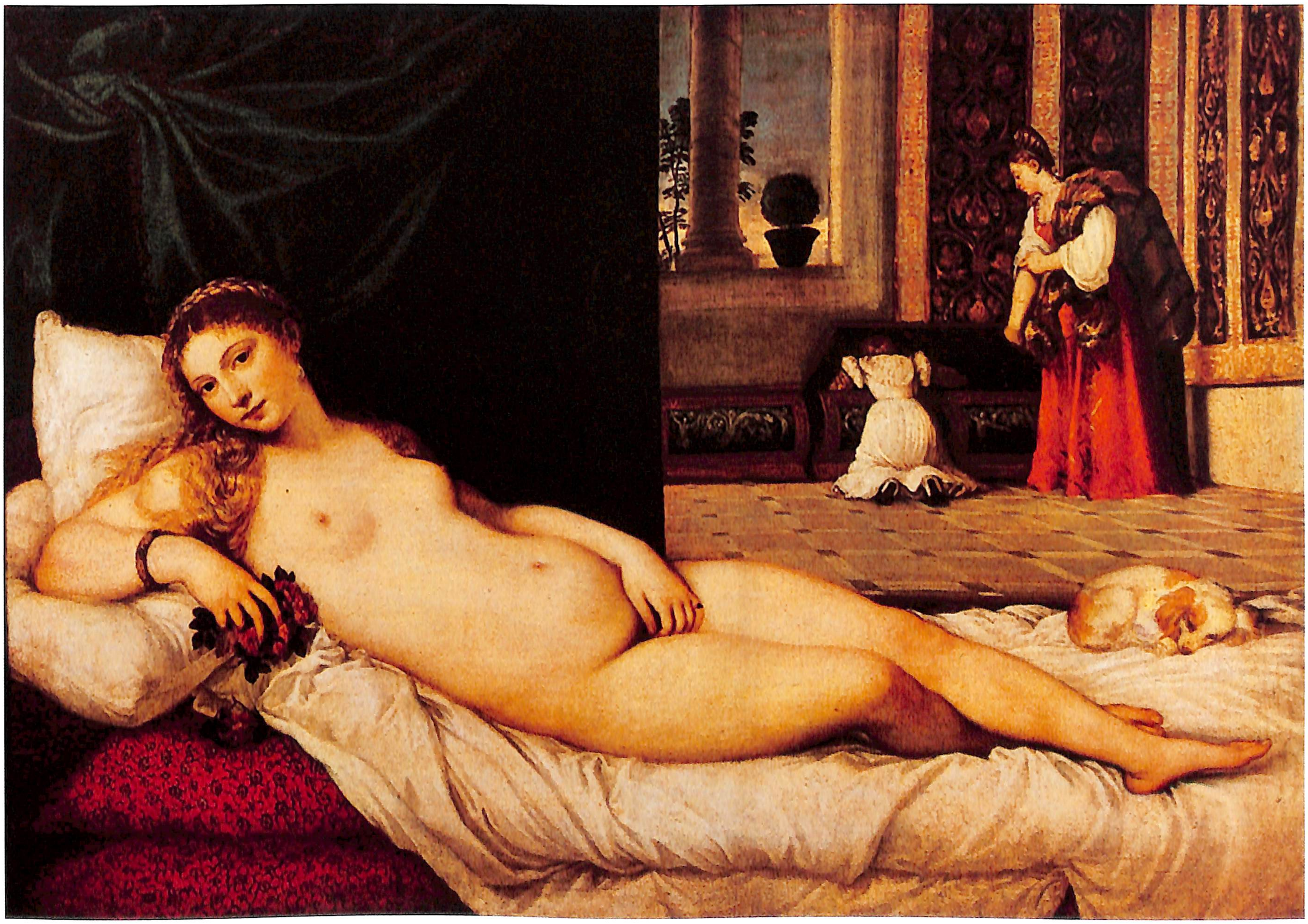
**لوحة ٣٣ . چورچوني : الحكماء الثلاثة. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.**



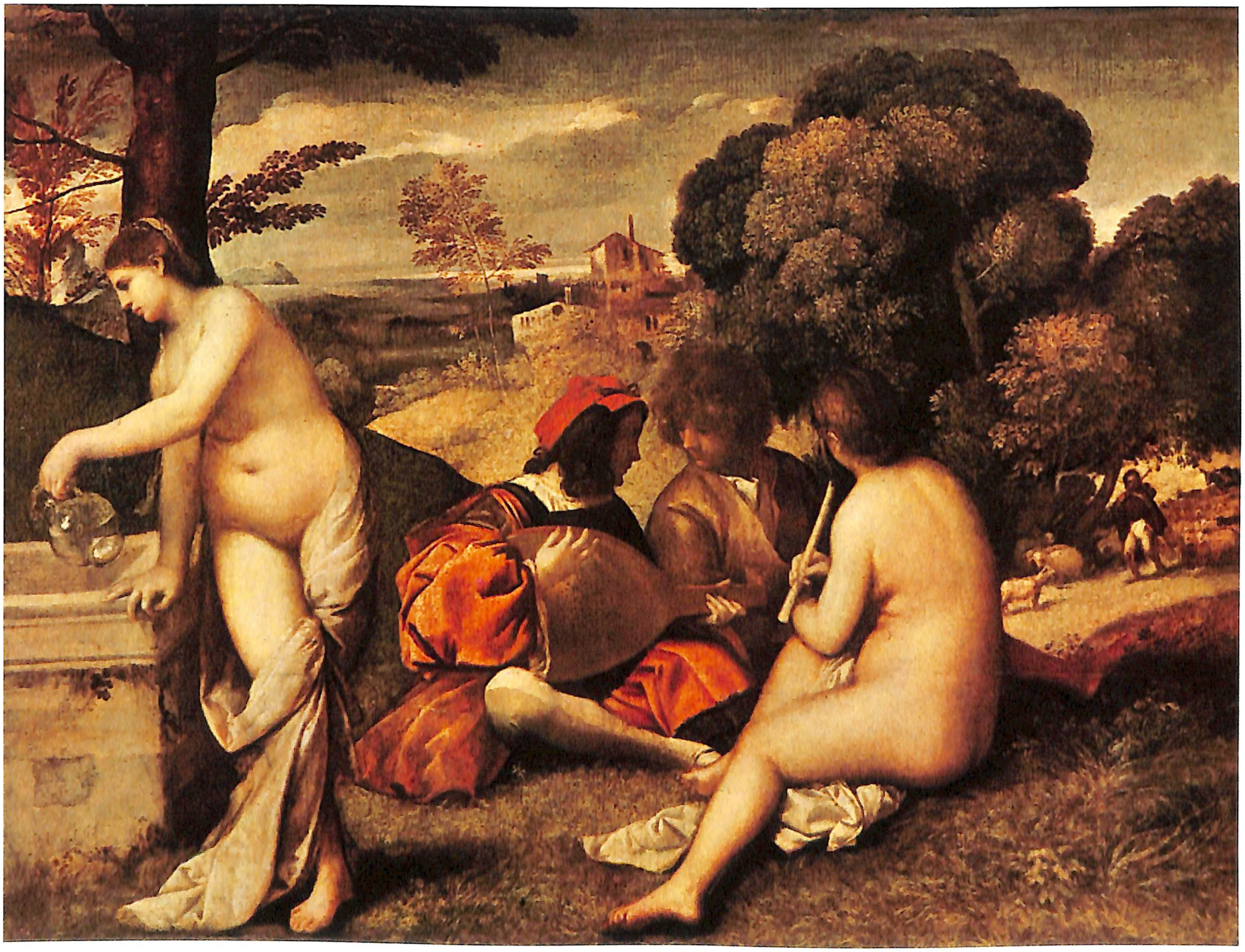
لوحة ٣٤ . چوڤاني بلليني : امرأة تأخذ فى زينتها . متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ٣٥ . چورچوني: ڤينوس نائمة. متحف درسدن



لوحة ٣٦ . تتسيانو : ڤينوس أوربينو مضطجعة . متحف أوفتزي بفلورنسا



لوحة ٣٧ . چورچوني: الحفل الموسيقي الحلوي. متحف اللوفر.



لوحة ٣٨ . چورچونى: العاصفة. متحف الأكاديمية بڤينيسيا.

ڤاساري بعد زيارته للبندقية بأنه عاجز عن فهم معاني صور چورچوني التى لا يستطيع لها تفسيراً ، الأمر الذى لا شك يخفّف من حيرتنا نحن أمامها . والواقع أن چورچوني كان مصوّراً شديد التفرّد وصاحب نزوات جعلت منه أول فنان ذاتي فى اختيار موضوعاته ، كما يعدّ أول المصورين العصريين بعد أن قطع صلته بكل التقاليد الإيقونوغرافية سواء الوثنية أو المسيحية مبتكرا موضوعات من وحى خياله . وكان كل همّه أن يهيّيء المشاهد من خلال تلاعب الألوان والأضواء للظفر بانفعال لا حاجة معه إلى شرح أو تفسير ، ولا غرو فچورچوني هو خالق غنائية اللون والضوء التى غدت تاج النصر المكلّل لهامة البندقية ، وهو ما يقودنا إلى لوحته الشهيرة التى أطلق عليها النقاد اسم « العاصفة » ( لوحة ٣٨ ) ، والتى تعدّ من بين كافة صور چورچوني أشدّها غموضاً وإبهاماً .

ولقد عرفنا عن چورچوني كيف تحوّل التصوير ممّا كان يُرى إلى ما يُحسّ ، وذلك باستخدامه اللون والتشكيل ، وهما ما كانا يُستخدمان قبلُ فى التعبير عن ذاتية الأشياء ، فإذا هما يُفصحان عما تُكنّه الأنفس ، أعني مالا يُلْمس ولكن يُدرَك . وإذا هذه التجربة تتمخّض عن بُعد جديد هو الزمان ، إذ كان التصوير لا يحمل غير المكانية حين كان دينيا بحتا ، وإذا هو على يد چورچوني بعد أن أضاف إلى المكانية الزمانيةَ له دلالاتٌ معينة ثم أصبح يزخر بمعان كثيرة ، على نحو ما يتجلّى فى لوحة چنتيلي بلليني « معجزة انتشال بقايا الصليب الحقيقي فى القناة الكبرى » ( لوحة ٢٤ ) ، إذ نرى من تكدّس المنازل بعضها إلى جوار بعض ما قد يحسّ معه الرائى شيئا من الدّوار ، وكذا نرى زحمة الأهالي والمارّة وصخب الحياة وما للناس من تصرّفات مختلفة مثل ما نشاهد من مطاردة رجلٍ لقطٍ على سطح أحد المنازل محاولا الاحتفاظ بتوازنه وهو ممسك بحزمة من العصيّ . ثم إذا بنا نجد أنفسنا مرة أخرى مع چورچوني أمام جديد ، إذ يجعلنا نُحسّ فى لوحاته بزمان آخر هو « الزمان الباطني » الذى هو من إدراك النفس لا الزمان الآخر الذى هو من إدراك الرؤية الذى شاهدناه فى لوحة « معجزة انتشال بقايا الصليب الحقيقي » التى يتمثّل فيها الزمان الخارجي ، على حين يتمثّل لنا الزمان الباطني أو النفسي فى لوحة « العاصفة » ، إذ نحسّ فيها النّقلة من العالم « البرّاني » إلى العالم الجوّاني ، فإذا نحن قد أسدلنا جفوننا تاركين أنفسنا لأحلام اليقظة الفسيحة بعد أن لم يعد اللون والشكل والحدث كما كانت من قبل وصفية بل ذاتية منغّمة . ولا عجب ، فلقد التزمت مدرسة البندقية منذ العصر البيزنطي إلى عصر النهضة بأمرين ؛ أوّلهما إشاعة الضوء فيما يُصوَّر استقاء من لوحات الفسيفساء ، والأمر الثانى الموسيقى التى كانت تُوحى بها تقنيّة « الجلاء والعتمة » [ أو الضوء والظل ] ، تلك التقنيّة التى تنطلق معها الأحلام من مكامنها . وبهذا الأمر الثاني نفذت البندقية إلى ما وراء الواقع الذى يعيش على الملموس والذى شاع فى عصر النهضة . وخير مثل لهذا هو لوحة « العاصفة » لچورچوني التى ظل الغموض يعتورها إلى أن جلاّها أستاذ الجماليّات رينيه ويج حين وصفها قائلا : « ثمة ضريحٌ يقع إلى يسار اللوحة ومن فوقه عمودان مبتوران يقصر أحدهما عن الآخر . كما أن هناك نهرا وافدا من بعيد يخترق المدينة مُنسابا إلى أمامية اللوحة ، ويقوم عليه جسر يربط ما بين شاطئيه . وثمة عاصفة هوجاء تجعل من العسير الانتقال مِن شاطىء إلي آخر ، إذ نرى على أحد الشاطئين امرأة تُرضع طفلها وقد كشفت الريحُ عن جسدها فلم تبق غير قماشة تغطّي كتفيها ، وإذا تلقاءها على الشاطىء المقابل فتى يحمل عصا طويلة تشبه عصا الحُجّاج ، وكأن ذلكما العمودين المبتورين يرمزان للمرأة وطفلها ، وكأن تلك العصا التى يمسكها الفتى بيده تشير إلى الرحيل » . كما يشرح لنا مؤرخ الفن مارسيل بريون ما يَغْشى هذه اللوحة من غموض بقوله : « إنها تدع المشاهد فى غمرة من الاستغراق فى حلم لا ينتهي » ، ثم يجعل ذلك الفتى الذى يحمل عصاه رمزاً لفتى مضى يطرق غمار الحياة ، وتلك السترة الحمراء التى يرتديها تقابل تلك القماشة البيضاء التى تغطى منكبيْ المرأة .



**لوحة ٣٩ . سباستيانو دل پيومبو.**
**دراسة للقديسة أجاثا. متحف اللوڤر**

ويقال إن أعظم وأشهر نساء چورچوني العاريات هى تلك التى زيّن بها فندق الألمان بالبندقية Fondaco dei Tedeschi التى عدّها النقاد الأوائل ابتكارات شاعرية ظلت موضع إعجاب أجيال الفنانين حتى أتت عليها للأسف رياح البحر الهوجاء فلم تتح لنا رؤيتها ، وإن بقيت لنا أعمال زميليه اللذين أكملا اللوحات التى بدآها مع چورچوني ثم انطلقا يحققان مثله العليا التى كان ينادي بها ، وهما سباستيانو دل پيومبو وتتسيانو . وكان لأولهما حسّ رهيف بكل ما هو بطولي دفعه فيما بعد إلى الاقتراب من دائرة ميكلانچلو ، فراح يمدّ أبعاد المرأة الواقفة فى لوحة الحفل الموسيقي الخلوي لچورچوني إلى حدود بعيدة فأطال الأذرع وأفرط فى اكتناز الأرداف على نحو ما نرى فى رسم إحدى نماذجه الحيّة ( لوحة ٣٩ ) . وكان لثانيهما صبر فى العكوف على تطوير المظهر الحسّي لعاريات چورچوني حتى غدا بدوره ثانى اثنين من أساتذة تصوير ڤينوس الدنيوية .



لوحة ٤٠ . صورة ذاتية للفنان تتسيانو

## تتسيانو (١٤٨٨ ـ ١٥٧٦)

وُلد تتسيانو بقرية كادوري بإقليم الدولوميت الجبلي فى شمال إيطاليا ( لوحة ٤٠ ) ، وقصد البندقية ليعمل مع المصور جنتيلي بلليني ثم مع أخيه چوڤاني وإن يكن أشدّ من أثّر فيه وترك بصماته على فنه هو چورچوني الذى زامله طوال سني الدراسة وما لبث أن بات أستاذه ، فتعرّف منه على جوهر ثورته الفنية وهو المنظور الفراغي Atmospheric Perspective أو المنظور اللوني [١٤] والذى تستخدم فيه التدرّجات اللونية أو تتغيّر فيه درجة اللون وقدره لتبيّن أثر المسافات فى الشكل المصوّر وكأنها طبيعية مسافةً وجواً وضوءاً ، وبذلك يتخطّى اللون دوره الزخرفي ليلعب أيضاً دوراً بنائياً فى تكوين اللوحة .

وقد واصل تتسيانو نهج چورچوني قرابة عشر سنوات ، ومع أن ثمة اختلافا يتجلّى من أول نظرة فى نوعية إنتاج الأستاذين إلا أن الروح التى كانت تحرّكهما واحدة ، فالصور التى رسمها تتسيانو بعد وفاة زميله بعشر سنين لا تنطوي فقط على الكثير من خصائص صور چورچوني ، ولكنها تتضمن ما هو أعمق حتى لتبدو وكأنها من تصاوير چورچوني نفسه بعد أن تقدّم به العمر واكتمل له النضج وتأكدت ثقته بنفسه ، وفى الوقت نفسه لم تتجرّد عما يكنّه من تفاؤل وإقبال على الحياة مما زادها قيمة ورصانة . ويتجلّى تأثر تتسيانو بچورچوني بصفة خاصة فى زخارف فندق الألمان . فالمعروف أن چورچوني قد صوّر رسوم الواجهة الرئيسة للفندق المطلّة على القناة الكبرى على حين قام تتسيانو بتصوير جانبيْ المبنى فى عام ١٥٠٨ وهو في العشرين من عمره ، ولم تمض سنتان حتى أطاح الوباء بچورچوني وهو فى أوج شبابه . وفى هذه الصور الجدارية ظهرت لأول مرة بالبندقية القواعد الفراغية المتداولة فى الفن الفلورنسي القائمة على تشكيل الفراغ وفق إيقاع معين يعتمد على علاقة محدّدة بين الشخوص والخلفية المعمارية . ولقد وجدت هذه الأفكار الجديدة صدى قوياً فى كل من تتسيانو وزميله سباستيانو دل پيومبو النَّهِمَيْن إلى تعلّم التجارب الجديدة على النقيض من چورچوني الذى كانت شخصيته الفنية قد اكتمل تشكّلها بالفعل وفق ما شاهدناه من لوحاته السابقة على هذا التاريخ . وعلى حين اتبع دل پيومبو المبادئ الكلاسيكية حرفيا أضفى تتسيانو عليها الكثير من ذاته تطويعاً لها لمقتضيات الفن البندقي .

هكذا التقط تتسيانو الخيط من چورچوني مؤمنا بأن التصوير إلى جوار إشباعه الذوق والعقل بالأشكال المتساوقة ، يمكنه أيضاً الإيحاء بالمعاني غير المادية وبما يعجز عنه الوصف . فلم يعد الهدف الأساسي للتصوير يقتصر على تمثيل أحجام يدركها العقل كما هى الحال فى الفن الكلاسيكي أو الإيهام بالمرئيات الواقعية كما هى الحال فى الفن الفلمنكي ، بل امتلك القدرة على الإفلات من الشكل من ناحية ومن تسجيل الماديات من ناحية أخرى ، وهو ما تحقق على يد تتسيانو ثم ڤيرونيزي وتنتوريتو من خلال الأسلوب التصويري Painterly . وعرف الفنان طريقه إلى استغلال براعته فى التلاعب بالعجائن اللونية من خلال لغة الألوان وحركة الفرشاة حيث تتفاوت التأثيرات الناجمة عن مدى دسامة العجينة اللونية أو نعومتها وخفّتها أو كثافتها ، فضلا عن الحيوية التى يمارس بها الفنان تنفيذ لوحته ، فما من شك فى أن العجينة اللونية نفسها تعكس نبض الحياة وراء الفرشاة بقدر ما تعكس شحنة الجهاز العصبي وراء اليد التى تحرّكها . وهكذا قدم الفنانون البنادقة أعمالاً كشفت للنظارة عن أن مواد التصوير تنطوي هى الأخرى على قيم جمالية وشحنات وجدانية ، وقد مهّد ذلك كله لظهور مصوّرين أمثال ڤيلاسكيز وروبنز ورمبرانت وفى إثرهم المصوّرون الانطباعيون ، حتى ليمكن القول بأن البندقية هى التى وضعت حجر الأساس للمدرسة الانطباعية . ومع نهاية القرن السابع عشر أصبحت هذه الثورة حقيقة ملموسة شاعت فى كل المدارس وأضفت عليها وحدة تضمّها معاً ، فلم يحدث أن انتصر عنصر « التلوين » على عنصر « الشكل » على نحو انتصاره فى البندقية . ويكفي أن نلقي نظرة على ما سوف نقدمه من فنون القرن الثامن عشر حين نتأمل لوحات تييپولو أو جواردي على سبيل المثال حتى نتبيّن كيف تُفجّر لمسات الفرشاة الشكل مستبدلة بالحدود المحوّطة الجامدة خطوطا متقطّعة شبه متوازية ، وبالأحجام الثابتة ومضات لونية ، بل إننا لنشهد المعالجة

الانطباعية سارية فى بعض مشاهد جواردي لقنوات البندقية وبحيراتها الشاطئية الخالية من أية معالم ملموسة سوى الجندول الأسود وخطوط الأفق بينما تغيب بقايا اللوحة وراء انتقالات من لون إلى آخر ومن ضوء إلى سواه ، على نحو ما ساد فى لوحات مُونيه وسيزْلى بعد ذلك بقرنين .

كان تتسيانو عاقداً العزم على النجاح منذ حطّ رحاله بالبندقية ، وقد أهّله لبلوغ مرماه ما كان يتمتع به من حصافة قوية ودهاء شديد ، فكانت أولى رسائله هى محاولته إقناع حكومة البندقية بإسناد إتمام زخارف قصر الدوج إليه هو ، وهو ما كان يعني أول ما يعني التطويح بأستاذه الجليل چوڤاني بلليني عن طريقه متعلّلا ببطئه . وكان هذا نهجه الدائم فى حياته فى التقرب من الملوك والأمراء ووكلائهم ، فكان يبعث إليهم برسائل مفعمة بالمداهنة تدور فى جوهرها حول اكتساب المال بعد اكتساب الثقة . ولقد كُلّلت مساعيه جميعاً بالنجاح فانهالت عليه الثروة وحالف التوفيق حياته التى طالت تسعين عاماً لم تكفّ يده فيها عن الإمساك بالفرشاة ، فإذا هو يغدو المصوّر الأثير لألفونسو دوق إست فى فيرارا ثم لفديريكو جونزاجا أمير مانتوا ( لوحة ٤١ ) ، ثم لدوق أوربينو ، كما عهد إليه الامبراطور شارلكان بتنفيذ العديد من اللوحات وحاول استدراجه إلى بلاط إسپانيا كما فعل فيليپ الثاني من بعده ، ولكن تتسيانو أبىَ مغادرة البندقية . وكانت علاقة تتسيانو بالامبراطور شارلكان علاقة مودّة حميمة شبيهة بعلاقة المصور أپيلليس بالإسكندر الأكبر جعلته لا يتيح لغيره تصويره . وفى أواخر حياته اكتسب فنه غنائيّة وجموحاً فى الألوان والأضواء الألقة المبهرة المرهصة بفن رمبرانت وديلاكروا والمدرسة الانطباعية إلى أن أدركته المنية خلال طاعون عام ١٥٧٦ .

وقد نعم تتسيانو بمساندة أكثر الشخصيات إثارة للخلاف والجدل فى عصره وهو الشاعر پييترو أرتينو Pietro Aretino الذى وفد على البندقية عام ١٥٢٧ فى الوقت نفسه الذى ظهر فيه چاكوبو سانسوڤينو المعماري والمثّال العظيم الذى تدين له ساحة القديس مرقص بشكلها النهائي . فلقد عقد تتسيانو مع هاتين الشخصيتين صداقة قوية استمرت طوال العمر أثمرت تحالفا بين فنون العمارة والنحت والتصوير والأدب ، فإذا المصلحة الذاتية المشتركة تشدّهم بقدر ما ربطتهم العاطفة ، ومضوا يتبادلون العون والمساعدة فيما بينهم . فخلّد سانسوڤينو قسمات أرتينو وتتسيانو وقسماته الذاتية فوق الرصائع الدائرية التى شكلّها على أبواب غرفة المقدّسات بكنيسة القديس مرقص ، كما أعدّ تتسيانو لسانسوڤينو تصميم طاقم فضيّ لآنية المائدة ، وعندما انهارت القاعة الكبرى لمكتبة القديس مرقص العامة وهى ما تزال فى مرحلة الإنشاء أعانه بوسائله على الخلاص من السجن واسترداد مكانته من جديد . ومن ناحية أخرى لم يكن أرتينو صديقا لتتسيانو فحسب بل كان أيضا معلّما وموجّها ورجل دعايته أو مدير علاقاته العامة بالمعنى المتداول الآن . وإذ كان خبيرا بالأسلوب الطلّي المعسول وبجرعة المداهنة الملائمتيْن لكل مناسبة كان يعيد صياغة رسائل تتسيانو الرسمية ، كما كان يكتب مباشرة للعملاء الذين أمضّهم الصبر فى انتظار تجدّد همّة تتسيانو لإنجاز أعمالهم ، وألّف عددا غفيرا من المقالات والقصائد التى تتغنىّ بتصاوير تتسيانو حتى بات القوم يحفظون عن ظهر قلب وصفه للغروب فوق القناة الكبرى الذى لم تبدعه فرشاة أخرى بمثل فرشاة تتسيانو . ولعل أرتينو كان أول خبير فى الدعاية انفسح أمامه مجال الرزق عن طريق ليّ أعناق الحقائق وابتزاز القادرين ، فأخذت تتقاطر عليه قلائد التكريم والهدايا العينية والنقدية نظير مديحه لهم أو كفّ لسانه السليط عنهم . والحق إنه لم يكن طيّب الصيت حسن السُّمعة ، بل إنه نفسه لم يخف ذلك وسجّل رأيه فى نفسه على شاهد ضريحه الذى قال فيه : « هنا يرقد الشاعر التوسكاني أرتينو الذى لم يفلت من هجائه سوى اللّه » . وحين سُئل عن سرّ إمساكه عن هجاء اللّه أجاب : لأني لا أعرفه » . هكذا عاش أرتينو حياة فاجرة متحلّلة ألّف خلالها قصائد فاحشة وملهاوات متهتّكة وإن كانت هذه وتلك مصدر ترويح وتسرية . ومع هذا فإنه لم يتورّع عن التظاهر بإيمان يتيح له المطالبة بحيازة رتبة الكاردينال ! وكان قاسيا فى نقده أعمال الفنانين الذى يتوزّع بين الثناء والامتهان ، ولكنه على هذا كان واسع الجود شديد الإخلاص لمن يحب ، يتمتع بأسلوب أدبي نادر المثال وبخفّة ظل لا ضريب لها ولسان لاذع لا يبارى ، كما كان شديد الارتباط بالقيم التى تحملها تصاوير تتسيانو : اللون والضوء والبيئة والروعة والروح البندقية الكامنة فيها . ولم يكن من الممكن أن يتألق إنسان مثل أرتينو فى مدينة غير البندقية التى يحكمها نظام يجمع بين الانضباط النظري والتحرّر العملي ، فعلى حين كانت تسود الحياة السياسية ضوابط حاكمة كانت حرية الفكر والقول والتعبير تنعم برعاية تعصمها حتى فى مواجهة محاكم التفتيش .

ومن بين العوامل التى تسبّبت فى ذيوع صيت تتسيانو فناناً أن أفقه لم يكن محصورا فى البندقية أو شمال إيطاليا فحسب ، فلقد ارتشف ما استطاع ارتشافه من الفن الكلاسيكي مثلما فعل بلليني وأندريا مانتنيا من قبل ، ومن دُوَرر ورافائيل وميكلانچلو الذى قامت بينهما علاقة تجمع بين النفور والإعجاب فى آن معا ، إذ كان كل منهما يتممّ الآخر ، بل لقد ارتشف أيضا من المدرسة التكلّفية . غير أن هذه التأثيرات تكاتفت كلها لرىّ أصالته وإنعاشها ، فليس ثمة فنان عظيم آخر أخذ الكثير عن غيره دون أن يتنازل إلا عن أقل القليل من ذاته ، وليس ثمة فنان عظيم آخر اتسم بهذا القدر الكبير من المرونة وبقى معها صادقا مع نفسه . ومنذ التصقت باسم ميكلانچلو صفة « التصميم » وباسم تتسيانو صفة « التلوين » غدا تتسيانو أعظم « الملوِّنين » قاطبة حتى لقد اتخذ المصور تنتوريتو شعارا له عبارة : « تصميم ميكلانچلو وألوان تتسيانو » .

ويوجز مؤرخ الفن إرڤين پانوفسكى عالَم تتسيانو الفني على النحو التالى :

**أولا** : إن وظيفة العجائن اللونية هى تحقيق تأثير جمالي من نوع خاص يخضع لقواعد الفنان الذاتية . ذلك أنه لم يكن يرى ارتباطا بين أى لون وبين واقع محدد ، بل إن للفن فى رأيه تأثيرا أقوى من تأثير الطبيعة ، حتى إننا نؤخذ بجمال الألوان متفرّدة أو مرتبطة ببعضها البعض ، مثلما تسحرنا الأحجار الكريمة فتلفتنا إليها دون أن نعنى بالقلادة التى تضمّها .



لوحة ٤١ . تتسيانو : پورتريه فديريكو الثانى دوق جونزاجا . متحف پرادو . مدريد

**ثانيا**: إيمانه باستقلالية القيم اللونية عن القيم اللمسية المتجلّية فى خواص الزجاج والمعدن والمخمل والحرير والشَّعر إلى غير ذلك .

**ثالثا**: اعتداد تتسيانو بالقيم الشكلية والفراغية والضوئية ، لكن بوصفها مجرد وظائف للّون لا العكس . ففى لوحاته الليلية النادرة لم تكن لُهُب الشموع والمشاعل والمصابيح هى مصادر الضوء المتحكّمة فى تركيبة الضوء والظل المتداخلة بقدر ما كانت بقعا لونية ، حتى لقد بدت لُهب الشماعد فى بعض لوحاته وكأنها بتلات زهرات جميلة وردية وبيضاء . وهكذا كان تتسيانو على نقيض ليوناردو ، فلم يُعن بتأثيرات تقنة الإشراق والعتمة « كياروسكورو » لذاتها بل بوصفها وسيلة إلى غاية .

**رابعا**: توزيع تتسيانو للمساحات اللونية المتجاورة على فراغ اللوحة بحيث تمثّل كل مساحة منها أحد العناصر المحدّدة ، وهكذا حتى يكتمل التكوين الفني للوحته. وعلى العكس من تنتوريتو كان تتسيانو ينفر بشكل عام من التضاؤل النسبي الحاد ، كما كان شديد الكراهية للمشاهد المغلقة الجوانب التى تبدو وكأنها محصورة داخل صندوق.

ويصف المؤرخ ڤاساري المعاصر لتتسيانو صوره المبكرة بأنها نتاج كدح دؤوب ورقة بالغة ، وهو ما أتاح لها أن تبدو عن قُرب بنفس الكمال الذى تبدو به عن بُعد ، فى حين أن صوره اللاحقة أخذت تكتمل بضربات فرشاة عريضة رحبة تجتاح طريقها ، خالقةً بقعا خشنة لاتُستساغ عند مشاهدتها من مسافة قريبة وإن بدا كمالها عن بُعد. وما أكثر ما قيل من أن تتسيانو كان يستخدم أحيانا فرشاة كبيرة فى حجم المكْنسة وأحيانا أخرى أصابعه ذاتها متخيّلا نفسه صورة من صور اللّه وهو يخلق آدم. وقد أمضى تتسيانو ما ينوف عن نصف قرن لبلوغ هذه المرحلة الأخيرة من تطوره. ففى مرحلته الأولى كان ما يزال ينظر إلى اللون باعتباره شيئا نابعا من الموضوع المصوّر. وفى المرحلة الوسيطة أخذ يحدّد اللون تبعا للخطة اللونية التى يفرضها على اللوحة كلها وفق اختياره حتى شاع الحديث عن « لون اللوحة » بدلا من « لون الموضوع المصور ». وفى مرحلته الأخيرة بات ينظر إلى اللون باعتباره عنصرا مبثوثا فى الفراغ حتى أطلق عليه « لون الفراغ » ، إذ كان يوظّفه فى مناطق معينة من الصورة دون غيرها مُخضعاً إياه لتنوعات متعدّدة. وكادت ألوانه فى أواخر أيامه تتّسم بالتجريدية ، إذ غدت تُبهر المشاهد بثرائها اللوني الشامل دون أن تحصر عينيه فى نطاق لون فرديّ محدّد.

والواقع أن تقسيم حياة تتسيانو إلى مراحل ثلاث مبكرة ووسيطة ولاحقة قد جاء نتيجة ارتباط الأولى بالتقاليد ، وارتباط الثانية بابتكاره تقاليده الخاصة به ، وارتباط الثالثة بتجاوزه التقاليد التى أرساها بنفسه ، وهو ما تميّز به عن غيره. غير أن تعدّد اتجاهاته فى كل مرحلة يقتضي تقسيم كل مرحلة بدورها إلى مرحلتين فرعيتيْن ، وبهذا نصبح أمام مراحل ست.

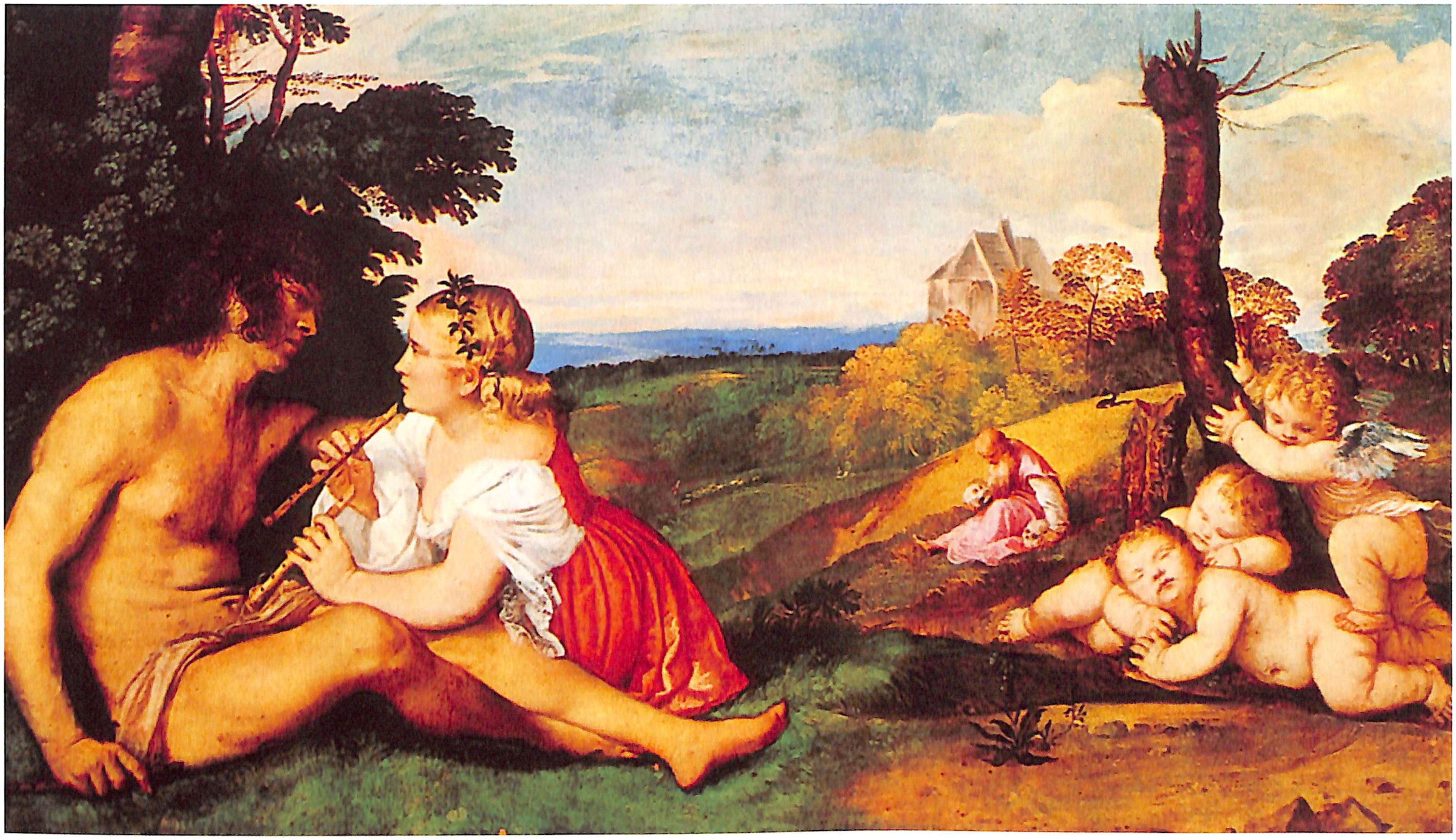
وفى المرحلة الأولى التى تبدأ منذ امتهن التصوير حتى عام ١٥١٨ كان تتسيانو ينتزع نفسه شيئا فشيئا من إسار التقاليد المأثورة عن ليوناردو وبلليني وچورچوني ، ليعقد صلاته



**لوحة ٤٢ . تتسيانو : لا تلمسيني. الناشونال جاليرى بلندن**

الأولى بالعالم الكلاسيكي وبألبرخت دُورَر وبتقاليد المدرسة التوسكانية ومدرسة روما التى تضم كلا من رافائيل والعملاق ميكلانچلو . وفى هذه المرحلة كان ما يزال ينظر إلى اللون باعتباره « لون الموضوع المصوَّر » Object colour ، مؤثراً التباين بين الأحمر والأخضر المشهور عن چورچوني على التباين بين الأحمر والأزرق ، وكانت ظلاله ما تزال على نهج ليوناردو رمادية غير ملونة ، كما أشاع السكينة والغنائية فى لوحاته . وانحصر التأثير الكلاسيكي فى المكوّنات الثانوية دون أن تمسّ وضعات الشخوص الدرامية Dramatis Personae ، ولم يكن بعدُ قد شرع فى استعارة العناصر التشكيلية من فن وسط إيطاليا . ومن الملاحظ كذلك أنه حتى فى هذه المرحلة المبكّرة كان قد بدأ يستخدم « لحنه الدال » 'Leitmotiv[٦٥] الذى ظل يلازم أعماله الفنية طوال حياته والذى يتجلّى تارة فى وصيفة وفيّة تتطلّع نحو سيدتها وتارة أخرى فى حيوان أليف يرنو نحو صاحبته أو إلهة سماوية تحنو على ربّة دنيوية أو عذراء فانية تمدّ بصرها منتشية إلى إله هابط يقترب من مخدعها .

وأستهلُّ عرض بعض لوحات المرحلة الأولى بصورة بالغة الأناقة والرقة تمثل المسيح شامخا بعد قيامته ومريم المجدلية راكعة أمامه فى ورع وخشوع محاولة الاقتراب منه والتماس بركته ، فيقول لها « لا تلمسيني »[٦٦] ( لوحة ٤٢ ) ، قاصداً أنه منذ هذه اللحظة غدت علاقته بالبشر علاقة روحية فحسب لا علاقة مادية .



**لوحة ٤٣ . تتسيانو: مراحل العمر الثلاث. الناشونال جاليري بلندن**

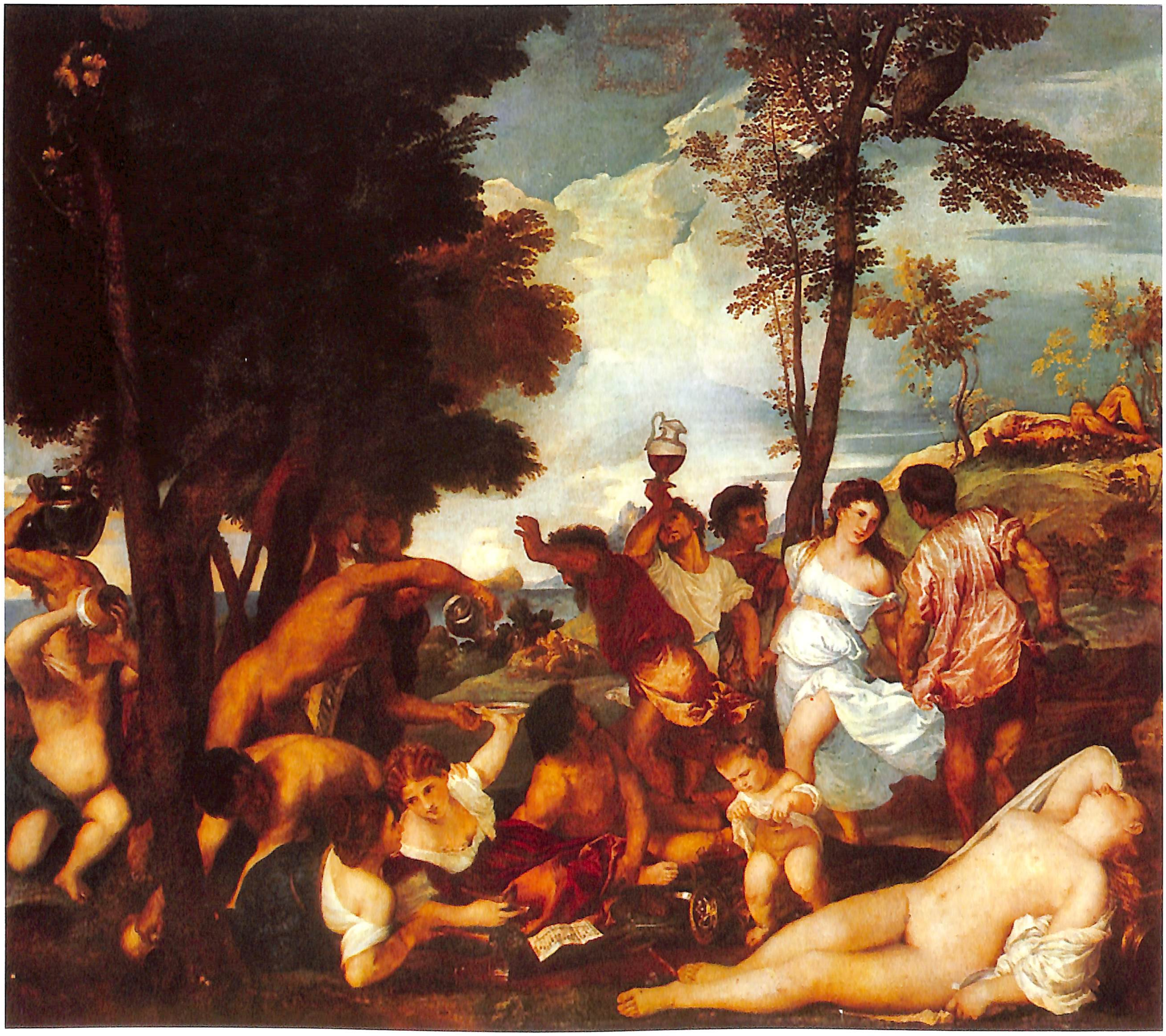
وفى عام ١٥١٥ صوّر تتسيانو رؤيا للحب مثقلة بالخوف من المستقبل هى لوحة « مراحل العمر الثلاث » ( لوحة ٤٣ ) : مرحلة الطفولة الزاخرة بأماني المستقبل ، ومرحلة الرُّشد والنضج حيث تتعانق الأحلام والواقع فى ذروة الا كتمال ، ومرحلة الشيخوخة التى تعيش على ذكريات الماضي . وكان تتسيانو إبان شبابه يتطلع إلى مراحل العمر الثلاث من خلال منظار الحب ، فيهيمن على المشهد فى هذه اللوحة الرجل والمرأة الواضحا اللون والحجم ، حتى أن شيئاً آخر لم يشدّ انتباه المؤرخ ڤاساري فوصفها بأنها : « مشهد خلوي جميل يجمع بين راع وفلاحة شابة تقدّم له مصفارين علّه يعزف لها عليهما » مهملاً عناصر اللوحة الأخرى . وإذا كان ڤاساري قد قدّم لنا أوضح ما فى الصورة فإنه لم يلتزم الدقة والشمول ، إذ قد يستطيع الفرد الواحد العزف على مصفار مزدوج لكنه يعجز بالقطع عن العزف على مصفارين مفترقين فى وقت واحد . ومن ثم يكون التفسير المنطقي هو أن الفتاة تقدم للراعي المصفار الذى تمسكه بيمناها وتحتفظ هى بالمصفار الصغير الذى تقبض عليه بيسراها كى يشتركا معاً فى عزف لحن ثنائي هو من غير شك لحن الحب . وعلى حين يمثّل الفتى والفتاة مرحلة الرشد والنضج يمثّل المرحلة الثالثة شيخ مُسنّ يظهر بعيدا فى الخلفية مستغرقا فى تأمل الجمجمة رمز الموت بعد رحيل أعزّائه . والأمر الذى يشدّ الانتباه حقا إنه لا يتأمل جمجمة واحدة وإنما اثنتين ، فهو لا ينساب بفكره نحو الموت عامة بقدر ما ينساب بفكره نحو الموت الذى يفرّق بين عاشقيْن ، أعني موت الحب . وحتى الطفولة يمثّلها تتسيانو بعاشقيْن حيث نرى طفليْن نائمين يحتضن أحدهما الآخر ويمثلان مرحلة الطفولة الحالمة وإلى جوارهما أحد وِلْدان الحب المجنّحين الذى يجمع بين شخصية كيوبيد والملاك الحارس يلقي بنظرة ودودة نحو الطفلين وكأنه حارس الحب الذى يجمع بينهما وقد دفع بيديه بعيدا عنهما الشجرة الجرداء الرامزة إلى الفناء أو موت الحب .

أما لوحة تتسيانو المسماة الحفل الباكخوسي في جزيرة أندروس ( ١٥١٩ ) « الباكخانال » ( لوحة ٤٤ ) ، وهى اللوحة الشهيرة التى نسخها كل من روبنز ويوسان ، والتى ترهص من نواح متعددة بأسلوب المصوّر ڤاتو وتنتمي إلى سلسلة من اللوحات كانت تزيّن القاعة المرمرية بقلعة ألفونسو دِسْت دوق فيرارا ، فيعدّها پانوفسكى امتداداً لفكرة اللوحة السابقة أو صدى لها . وقد صوّرها تتسيانو نقلا عما جاء على لسان فيلوستراتوس[١٧] من وصف لأهل جزيرة أندروس Andros الواقعة تحت السيادة المطلقة لباكخوس الذى أجرى فى نهرها الوحيد الخمر بدلا من الماء وأنبت قضبان الثيرسوس[١٨] على ضفافه بدلا من قصبات الغاب . وكان أهل الجزيرة ومن بينهم كثرة من الأطفال يَغُطّون فى سُكْر دائم وانجذاب باكخوسي متصل ، يروّحون عن زوجاتهم وأطفالهم بأناشيد تتغنّى بالنهر المقدس ، وكان باكخوس قد شرّف الجزيرة بزيارة على ظهر سفينة فى رفقة « التريتون »[١٩] أحد أرباب البحر وربّ الضحك وربّ المجون . وقد أوجز تتسيانو فى هذه اللوحة فاجتزأ بإظهار طفل واحد ليجمع الأطفال فى لوحة أخرى هى لوحة « عيد ڤينوس » ، كما لم يبد باكخوس وحاشيته في هذه اللوحة محتفظا لهم بالظهور فى لوحة « باكخوس وأريادني » . وقد سجّل تتسيانو إشارة فيلوستراتوس إلى ولع أهل جزيرة أندروس بالتغنّي بالخمريات فى كراسة التدوين الموسيقي التى تتصدر أمامية اللوحة والتى نقش عليها « ما عرف الشراب مَنْ ذاق الخمر ولم يعدْ إلى منادمتها » ، وهو ما صاغه جي ده موياسان فى عصرنا الحديث قائلا : مَنْ شرب مرة فسيشرب مرات » . ويمكن أن نرى فى اللوحة مختلف الآثار التى تظهر على شاربي الخمر التى ذكرها أرسطو[٢٠] من ثرثرة وهذر إلى اكتئاب صامت ، ومن استهتار ولا مبالاة إلى تراخ وكسل ، ومن غضب إلى حزن وبكاء . كذلك تعكس هذه اللوحة اهتمام تتسيانو بمراحل العمر الثلاث ، فإذا كان قد صوّر جميع المشاركين فى الحفل فتيانا وفتيات قادرين على الاستمتاع بمنحة باكخوس وغواية ڤينوس فقد صوّر طفلا فى مقدمة الصورة لا يجد ما يلهو به سوى التبوّل ، وشيخا مسنّا معتزلا فى خلفية الصورة اعتزال العنّين البائس مستلقيا فوق تلّة بعيدة ، وهو ما يشكّل تباينا صارخا ومُشجيا مع إحدى كاهنات باكخوس « المايناديس »[٢١] الفاتنات فى يمين أمامية الصورة التى اضطجعت منهوكة بنشوة غامرة بالقرب من الطفل غافلةً عما حولها .

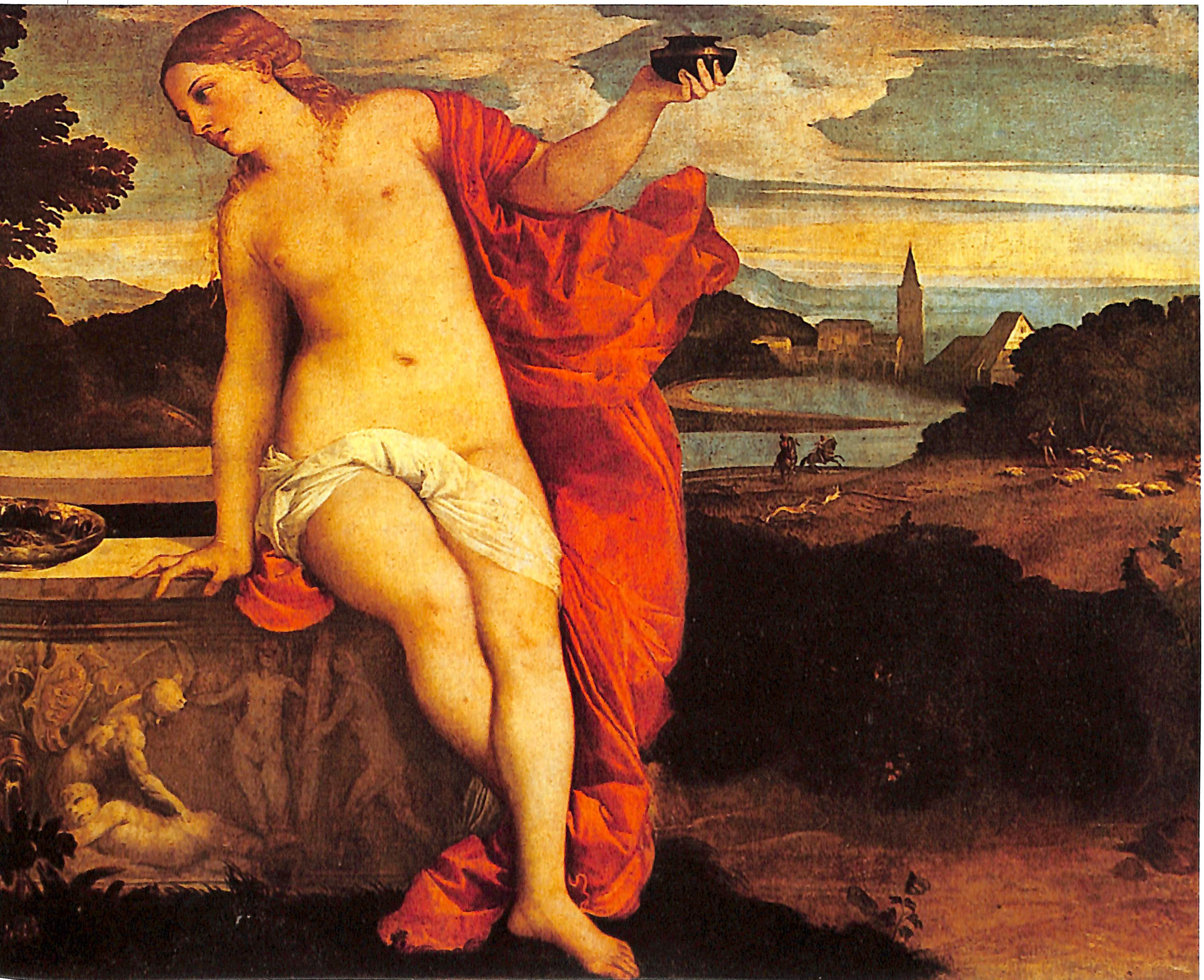
ولعل أجمل صور عراة تتسيانو الچورچونية الطابع هى لوحة « الحب القدسي والحب الدنيوي » ١٥١٨ ( لوحات ٤٥ ، ٤٦ ، ٤٧ ) ، وهى أولى لوحاته الدنيوية وآخر خطاه قبل أن ينفصل عن النهج الچورچوني إلى غير رجعة ، حيث تضمّنت خلفيتها عدة مبان چورچونية الطابع مثل تلك التى تبدو فى خلفية لوحة « لا تلمسيني » المبكرة . وموضوعها هو حوار بين امرأتين جميلتين تجلسان على حافة حوض رخامي نُحتت عليه نقوش كلاسيكية بارزة ، ويشي وجود كيوبيد بينهما لاهياً بمياه الحوض بتواصل حوارهما حول الحب . وتتشابه المرأتان تشابه التوائم وإن اختلفتا ملبساً ولفتةً ، فإحداهما لا تستر عريها إلا بغلالة بيضاء تلتف حول فخذيها ، وعباءة قرمزية تنزلق عن كتفها اليسرى ، وترفع بيُسراها قنديلا موقدا ، والأخرى متوّجة الهامة بإكليل من أوراق الآس وقد أدارت بصرها ، مكتسيةً بثوب أبيض فاخر أحمر الكُمّين وارتدت قفازا جلديا ، ويتجلّى فى وضعتها الهدوء والتأمل وقد أمسكت بباقة ورد فى يمناها على حين تستند يدها اليسرى وساعدها على مجمرة ذهبية تضمّ جذوات الفحم المرمّدة التى كان من عادة سيدات البندقية أن يحملنها معهن أينما توجّهن للاستدفاء بها ، ويعلو الحوض على مقربة من المرأة العارية آنية فضّية منقوشة . وكان تجاور امرأتين متماثلتيْن مظهرا ومختلفتين عريا وكساء ، أمرا مألوفا إبان العصور الوسطى للإيحاء بكل من المتعة الجسدية والروحية ، كما سبق للفنان پراكستيليس أن أنجز تمثالين لڤينوس إحداهما كاسية والأخرى عارية ، وكان التمثال العاري الذى استنكره أهل جزيرة كوس وارتضاه أهل جزيرة كنيدوس هو الذى ظفر بلقب « ڤينوس السماوية » المقدّس .

ويذهب أفلاطون فى كتابه « المأدبة » وكذلك مارسيليو فيتشينو فيلسوف عصر النهضة الفلورنسية إلى أن ڤينوس الدنيوية هى ثمرة علاقة جسدية بين زيوس وهيرا ، على حين لم تحمل أمّ بڤينوس السماوية وإنما انبثقت عن معجزة من مياه البحر التى سقطت فيها مذاكير أورانوس إله السماوات بعد أن جبّها ابنه زيوس . وبينما تقودنا ڤينوس السماوية إلى عالم المدركات الروحية تهيمن ڤينوس الدنيوية على عالم المدركات الحسّية . كذلك أبرز بوتتشيللي هذا الفارق فى لوحتيه الشهيرتين : « مولد ڤينوس » حيث تنبثق ڤينوس السماوية من البحر تحملها صَدَفَة إلى الشاطىء ، و« الربيع » حيث تحرك ڤينوس الدنيوية الأنسام لتخطر بين الزهور اليانعة . ولذلك يحلو للمؤرخ إرڤين پانوفسكى أن يطلق على هذه اللوحة الغامضة اسم « ثنائي ڤينوس » Venus duplex أو « ڤينوس التوأم » Geminae Veneres . على أن اسم « الحب القدسي والحب الدنيوي » يجمع بين الصّواب والخطأ فى آن معا ؛ صوابه فى كشف صورة تتسيانو للونين متباعدين من الحب ، وخطؤه فى استخدام لفظين يوحيان بالتناقض النوعي فى حين أن تجربة الحب ذات نوعية واحدة قدسية كانت أم دنيوية ، وليس الفارق بينهما إلا فارقا فى الدرجة ، حتى لا يبدو فى الحوار الدائر بين المرأتين أى ظل من المشاحنة أو التنافس ، بل محاولة الإقناع والتقارب . إحداهما تعرض الجمال الدنيوي المتجلّي فى بذخ الثياب وانتثار الورود والمجمرة الذهبية وإكليل الآس الأطول عمرا من الورود إيحاء بطول أمد متعة الزواج الشرعية ، والأخرى لا تعرض سوى العباءة والقنديل المتوهّج . وتنفرد كل منهما بخلفية مناسبة لها ، فوراء ڤينوس السماوية رابية يكسوها الشجر وتربض فوقها قلعة ، حيث المأوى الآمن لزوج من الأرانب البرية الأثيرة لدى ڤينوس . وخلف ڤينوس الدنيوية سهل أخضر يهيمن عليه برج مستدق فى قرية وادعة حيث مرعى الماشية المعشوشب ومجال الصيد الوفير لفارسيْن يمضي فى رفقتهما كلبهما ، ومع ذلك فالرّبّتان شقيقتان لا خصومة بينهما .

على أن مَنْ يتأمل هذه اللوحة باعتبارها قصيدة شاعرية لا لغزا يتطلب حلّ أسراره يتكشّف له ما تنطق به أسارير وجه ڤينوس العارية من « ارتوائها شبقا » على حد تعبير الشاعر المصوّر وليام بليك . ويلفت انتباهنا أن الحواف المحوّطة بها أكثر كلاسيكية منها فى عاريتيْ « حفل الموسيقي الخلوي » لچورچوني . وما من شك فى أن هذه اللوحة مستوحاة من أحد الموضوعات الكلاسيكية ، حتى إننا لنجد تتسيانو قد شطر ذراعها بعباءة قرمزية عند الموضع نفسه الذى تتحطم عنده أذرع تماثيل النساء العاريات الرخامية بفعل



لوحة ٤٤ . تتسيانو: الحفل الباكخوسي فى جزيرة أندروس. متحف برادو





لوحة ٤٥ . تتسيانو: الحب القدسي والحب الدنيوي. ڤيلا بورجيزي بروما.



لوحة ٤٦ . تتسيانو: الحب القدسي والحب الدنيوي. (تفصيل).



لوحة ٤٧ . تتسيانو : الحب القدسي والحب الدنيوي . (تفصيل) . ڤيلا بورجيزي بروما .

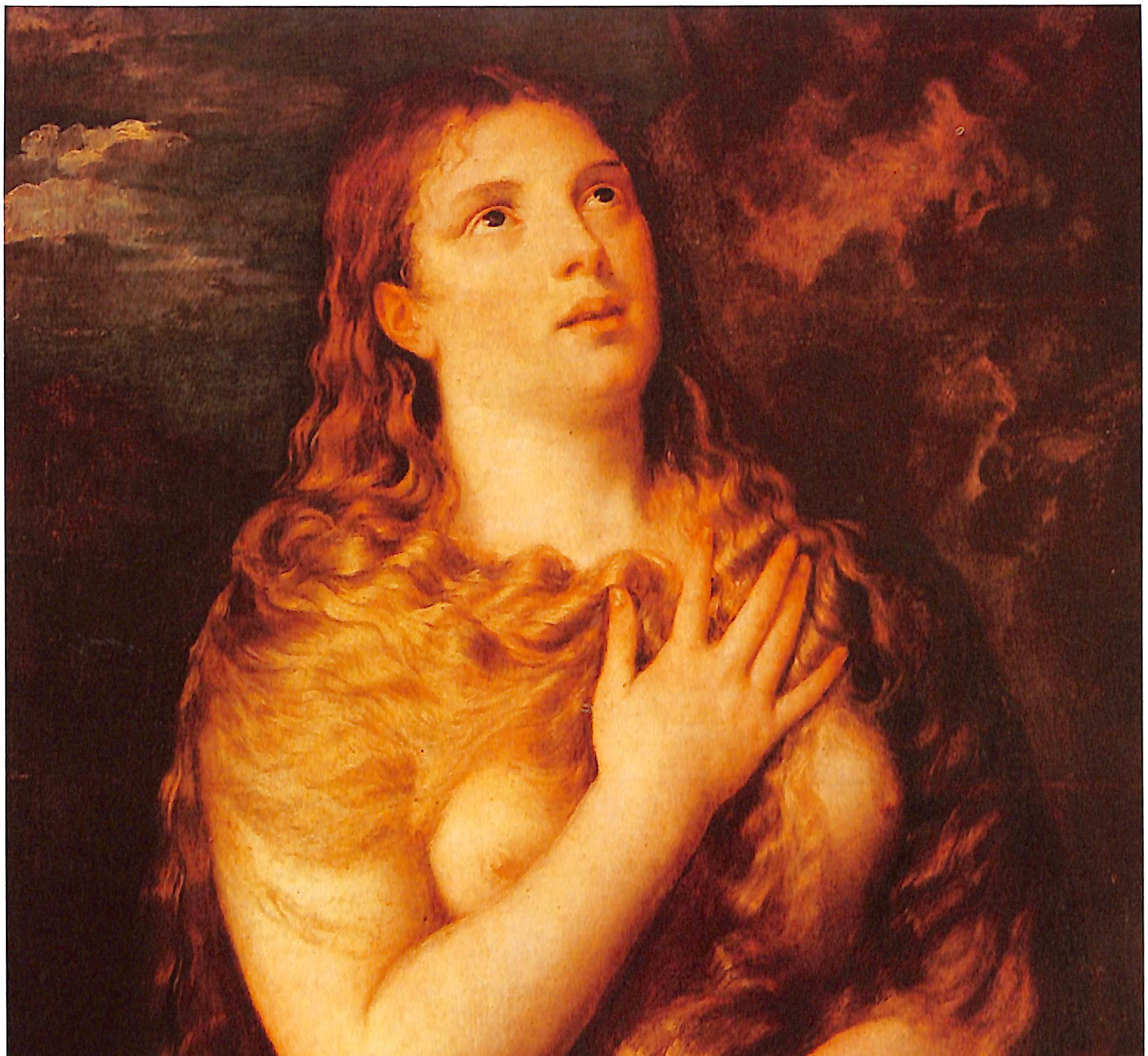
الزمن . على أن السحر الذى تُشيعه هذه اللوحة فى نفس متأمّلها بما توحي له به من نداوة هذا الجسد الأنثوي البض وتفجُّر فتنته يدفعه بعيدا كل البعد عن الإحساس بأنه أمام تمثال لڤينوس من الرخام .

وتكشف هذه اللوحة أيضا عن استخدام العناصر المتباينة التى تتجلّى فى التباين بين المنظر الخلوي المغمور بالضياء الممتد وراء ڤينوس الدنيوية صوب البحر والأفق وبين المساحة المغمورة بالظلال وراء ڤينوس السماوية والممتدة صوب التل الذى تعلوه القلعة . كذلك أقحم الفنان عنصر الزمن عبر باقة الزهور التى تمسكها ڤينوس السماوية بيدها وببتلات وريقات الورود المتناثرة على حافة النافورة والتى يرمز بها إلى قِصَر عُمر جمال المرأة . ويحرص تتسيانو على إثارة المشاهد فيقود بصره بهدوء من ظلمة أدنى اليسار من خلال أطواء الثوب والوضعة المائلة للمرأة الكاسية مرورا بكيوبيد العابث فى خط مائل صوب ڤينوس العارية ، ثم إلى أعلى من خلال ذراعها الممتد صوب السماء والبحيرة إلى اليمين . وتساير هذه الصورة الهادئة النظرية الأفلاطونية عن الحب الدنيوي بوصفه الوسيلة التى تقود البشر الفانين إلى التأمل فى الجانب الخالد غير القابل للتغير ، والانتقال من الجمال الجسدي إلى الشكل المثالي للجمال الإلهي . كما تنطوي أيضا على المفهوم الأفلاطوني للزمن من خلال التباين بين دنيا المظاهر العابرة المتغيرة وبين عالم الأشكال الثابتة الخالدة وراءها . وهكذا لا تكون لوحة « الحب القدسي والحب الدنيوي » وثيقة لأخلاقيات العصور الوسطى المحدثة بل وثيقة لإنسانية الأفلاطونية المحدثة . ويمكن أيضا أن تشكّل هذه اللوحة الغامضة المغزى المقابلة بين ما هو متاح للحواس وما ليس متاحا ، أو المقابلة بين بعض الحواس وبعضها الآخر السامية منها والدنيا . فلقد أجمع الفلاسفة على أن حاستَيْ البصر والسمع هما اللتان تُتيحان للعقل إدراك الجمال لا حواس الذوق والشم واللمس ، فنحن نحصر « الجميل » فيما نشهد أو نسمع ، بينما نطلق « اللذيذ » على ما نستطيب مذاقه « والعاطر » على ما يُغرينا شمّه .

وقد احتشدت مرحلة تتسيانو الثانية بمزيد من التجارب والمحاولات التى تمثل الموضوعات المثيرة للعواطف والانفعالات . ففى لوحة « صعود العذراء » L'Assunta ( ١٥٢٢ ) ( لوحة ٤٨ ) حسم تتسيانو الصراع بين الضوء واللون لصالح اللون ، فاختفت الظلال الرمادية ، وبدأ التآلف الأثير بين الأحمر والأزرق يسيطر على خطة الألوان المتناغمة ، وأخذ التكوين الفني كله ينبض بحركة تتجاوز الأحداث الفردية ، وشرع تتسيانو فى التعامل مع فنون وسط إيطاليا والعصر الكلاسيكي التى امتد تأثيرها لا من المكوّنات الثانوية إلى الأساسية فحسب بل من الشكل إلى المضمون أيضا . والأمر المثير للدهشة أن هذا الفنان الواقع فى إسار الماديات الدنيوية قد أنجز أعمالا دينية نالت الإعجاب واستحوذت على الرضا تكشف عن اقتناع حقيقي بالعقيدة المسيحية حتى أننا لو شئنا استعراض أعماله الدينية لما اتسع لنا المقام . ويكفي أن أقدم بعض النماذج التى تتصدّرها لوحته « صعود العذراء » التى قسّم فراغها إلى أقسام أفقية ثلاثة توحّد فيما بينها جميعا حركة دينامية صاعدة ، حيث تلتقي قوى السماء والأرض للحظة من خلال العذراء المعتلية سحابة بعد أن طهّرتها عذاباتها فسمت فوق كل الدنيويات . وتنتقل الحركة الصاعدة من أسفل إلى أعلى بادئ ذى بدء من خلال الأذرع الممتدة للرُّسل ثم من خلال أذرع الملائكة المجسّدة للغبطة والمنشدة ترحيبا بالعذراء فتُشيع فينا الجذل والانتشاء ، وأخيرا ذراعا العذراء المبسوطتان إلى أن نصلَ إلى قمة الصورة التى يحتلها الإله الآب تكتنفه الملائكة . وقد ضاعف من تأثير هذه الحركة الصاعدة الاستخدام الحاذق لتقنة الإشراق والإظلام « كياروسكورو » حيث تتواءم الألوان الداكنة لمجموعة الشخوص فى أدنى اللوحة مع درجات ألوان المجموعة الوسطى التى تعلوها لتنتهي إلى الضوء الباهر فى أعلى الصورة . لقد ابتكر تتسيانو بهذه اللوحة نمطاً تصويرياً جديدا لن يلبث أن يكون له أثره القوي على إلجريكو وبرنيني وعلى معظم فناني حركة مناهضة الإصلاح الديني الباروكية . وهكذا كان « الضوء » هو العنصر الدرامي المؤثر فى هذا التكوين الفني ، إذ يخلق الوهج الأصفر المندفع من السماء والهابط خلال السّحب التى تتقاذفها الرياح مساحات من الجلاء والعتمة بين مجموعة الرُّسل ، كما يكشف إدخال عنصر الحركة على تكوين مجموعة الرُّسُل باستخدام السّحب عن ولع تتسيانو بعناصر الطبيعة وعنايته بالتأثير الدرامي . وقد أتاح الحجم الكبير للوحة المصمّمة كي تُشاهد عن بُعد لتتسيانو أن يتناول الموضوع بحرية مطلقة خلال ضربات الفرشاة الرحبة العريضة وومضات الضوء



**لوحة ٤٨ . تتسيانو: صعود العذراء. كنيسة فراري بالبندقية**



لوحة ٤٩ . تتسيانو: مريم المجدلية. متحف بيتى بفلورنسا

الجريئة ، والحواف المتدفّقة المحدّدة للظلال . كما يوازن الفنان بين المساحات المكتسية بالضبابية لقربها من مصدر الضوء الباهر كالملائكة المحيطة بالإله الآب وبين المعالجة الطبيعية الجسورة للرسل . ولا شك أن لوحة « صعود العذراء » تمثل مرحلة حاسمة فى مسيرة فن تتسيانو هى السعى نحو توظيف الفراغ توظيفا دراميا . ولا يقل عن لوحة « صعود العذراء » روعة لوحته عن « مريم المجدلية » ( لوحة ٤٩ ) [ انظر صفحة ٧٠ ] ، ولوحة « العذراء والمسيح الطفل والأرنب » ( لوحة ٥٠ ) ، ولوحته « تقدمة العذراء إلى الهيكل » ( لوحة ٥١ ) حين دعت حنه أم العذراء ربّها أن يهبها طفلا واعدةً أن تقدمه نذرا للرب . وبعد أن رزقها الله مريم قدّمتها حين بلغت الثالثة من عمرها إلى الهيكل لخدمة الربّ ، وقيل إن الطفلة تهلّلت أمام المذبح .

ولا يملك المشاهد للوحة « الدفن » ١٥٢٥ ( لوحة ٥٢ ) المحفوظة بمتحف اللوفر مهما كانت عقيدته الدينية الإفلات من قبضتها المباشرة المتسلّطة على مشاعره والتى يستحيل معها التمييز بين الإثارة التى يحققها الموضوع وتلك التى يحققها الضوء والظل . فجسد المسيح الشاحب المحمول على كفن أبيض معلّق فى بقعة من الظلمة يكتنفه لونان نابضان بالحياة هما لون رداء نيقوديموس القرمزي إلى اليمين ولون عباءة العذراء الزرقاء إلى اليسار المتوازنة معه . ومع أن التباين



لوحة ٥٠. تتسيانو: العذراء والمسيح الطفل والأرنب. متحف پيتى بفلورنسا



لوحة ٥١ . تتسيانو : تقدمة العذراء إلى الهيكل . متحف الأكاديمية بالبندقية



**لوحة ٥٢. تتسيانو: الدفن. متحف اللوڤر**

بينهما يضاعف من قيمة جسد المسيح إلا أنهما يحرّكان فينا إحساسا بالتناغم يخفّف عنا من وطأة المأساة التى نشهدها فى هذا التكوين الفني الرائع الذى لا يؤدي فيه شكل جسد المسيح دورا كبيرا فى التصميم، لانغماس رأسه وكتفيه فى الظل فلا يعود يتبدّى من أعضائه سوى فخذيه وقدميه وساقيه الملتفّتين بالملاءة البيضاء. ويلفت نظرنا شيوع المثلثات غير المتشابهة لا فى تصوير أطراف جسد المسيح وحدها ولا عباءة العذراء بل فى جميع أنحاء التكوين الفني. كما يلفتنا أيضا ساعد يوسف الرامي الصّلب المفتول المفعم بالحيوية وهو الذى اختاره تتسيانو ليخلع عليه قسمات وجهه هو الذاتية. ويأخذ تتسيانو أبصارنا بعيدا عن تأمل الأشكال والألوان والظلال لنتأمل الشخوص ذاتها، فيسترعي انتباهنا رأس القديس يوحنا الذى يعلو قمة التكوين الهرمي حيث نتوقف هنيهة منتشين بجماله الرومانسي، ويؤكد الخبراء أنه رأس صديق شبابه چورچوني وذلك بمضاهاته بصوره الذاتية العديدة التى حفظها الزمن. ثم لا تلبث نظرته الهلعة أن تنقلنا بعيدا عن بؤرة الصورة نحو العذراء ومريم المجدلية التى تستدير فزعة دون أن تستطيع انتزاع بصرها من المشهد الماثل أمامها، بينما تتطلع العذراء إلى جسد ابنها وقد تشابكت أصابع كفّيها، وهو ما يرقَى باللوحة إلى مصاف القمم الفنية المثيرة. وقد انحنت شخوص اللوحة على جسد المسيح الذى صوّره الفنان فى شكل هلالي لا ليملأ به فراغ الصورة بل لتكثيف الشحنة الوجدانية، كما ازداد أثر التكوين الفني للشخوص من خلال التباين بين المساحات المضيئة وتلك الواقعة فى الظل. ويتردّد صدى ذروة الانفعال فى سماء الغروب وقد مزّقتها الرياح، كما يضاعف خطّها الأفقي من تأثيرها الدرامي، فلم يصوّر تتسيانو السماء سطحا من اللون المضىء بل سطحا متحركا يشكّل به الفراغ، ولم يصوّر غروب الشمس موضوعيا بل شكلا نابضا بانفعالاته هو. وأخيرا تتصل الشخصيتان

النسائيتان البديعتان بخط السماء وكأنهما جزء منها عبر الزرقة المضيئة فى عباءة مريم المتوهّجة بضوء الغسق الدافىء . وكان تتسيانو فى هذه المرحلة المبكرة من نضجه قد تشرّب أهمية ابتكار چورچوني الذى اصطلح على تسميته « بالمنظور الفراغي » فأضفى على اللوحة وحدة داخلية تخطّى بها اللون دوره الزخرفي ليؤدى أيضا دورا بنائيا ضمن التكوين الفني .

يقول كنيث كلارك فى كتابه « تحوّل المناظر الخلوية إلى مشاهد فنية »(٢٢) : ثمة شاعران من العصر القديم هما أوڤيد وڤرچيل سيطرا على مخيّلة الفنانين فى عصر النهضة . فعلى حين كان أوڤيد أحبّ الشعراء إلى مصوّري الشخوص لما فى شعره من وصف واضح وتفصيلي للقصص الخرافي ، كان ڤرچيل هو مصدر الوحى لمصوّري المناظر الخلوية . كذلك يقول إرڤين پانوفسكى فى كتابه « مشاكل إيقونوغرافية متعلقة بتتسيانو »(٢٣) : لم يكن تتسيانو يُقْدم على تصوير أسطورة إلا وقد استوحاها من كتاب « مسخ الكائنات » لأوڤيد . وكانت علاقة تتسيانو بهذا الشاعر علاقة خاصة ، فلا شك أنه أحسّ بالوشائج القوية التى تربطه بكاتب يتميّز بالعمق وبسرعة البديهة وبالحسيّة فى الوصف ، كما اتسمت حياته أيضا بمأساة خضوع الإنسانية لنواميس القضاء والقدر . وكانت هذه العلاقة الروحية هى التى أتاحت لتتسيانو أن يؤوّل نصوص أوڤيد تأويلات اصطبغت بالحَرفية والتصرّف فى آن معا ، كما دفعته الى الاهتمام الدقيق بالتفاصيل كأن يترك الزمام لروح الابتكار تسعى بين جوانحه ما طاب لها المسعى . ولا يوجد فنان كبير مثله عُنى بالقصص الأسطوري واعتمد مثلما اعتمد هو على أوڤيد ، فهو يستطيع من جملة واحدة فى النص أن يستنبط انطباعات مرئية غاية فى الأهمية . ومع ذلك فلم يقتصر اقتباسه على نص أوڤيد وحده بل كان شأنه شأن غيره من كبار الفنانين يعود إلى مصادر أخرى يستكمل منها وحيه ، بل هناك حالة واحدة على الأقل استطاع فيها أن يغيّر من دلالة النص تغييرا جوهريا كما سنرى . فلا عجب إذن إذا كان تتسيانو بوصفه مترجما لأوڤيد قد أحسّ بالحرية المطلقة فى استخدام جميع النماذج المرئية قديمها وحديثها ، إلا أنه كان على هذا له استقلاله الذى بَعُد به عن الأخذ بالتيار التصويري الخاص الذى ازدهر من حوله فى كثير من الطبعات المصوّرة والترجمات والتفسيرات المرقّنة لكتاب « مسخ الكائنات » . وكان تتسيانو يشير إلى هذه الموضوعات الأسطورية بكلمة Poesie قاصدا بها الموضوعات الشاعرية . وأقدم تصاوير تتسيانو لقصة أوڤيدية هى صورته « باكخوس وأريادني » ١٥٢٣ ( لوحة ٥٣ ) ، ولم يكن هذا الموضوع مطروقا حتى فى الفن الكلاسيكي أو فى فن ما بعد العصر الكلاسيكي ، حيث نشهد الإله باكخوس يثب من مركبته التى تجرّها الفهود لحظة وقوع بصره على الأميرة أريادني الفاتنة التى هجرها البطل ثيسيوس على شاطىء جزيرة ناكسوس . واللوحة مستمدة من مصدرين أولهما وصف لنسجية مرسّمة تخيّلها الشاعر كاتوللّوس(٢٤) لباكخوس وبطانته الماجنة أثناء بحثهم عن أريادني ، حيث يشير إلى قَرْع المايناديس للصنوج والدفوف وتلويح الساتير بقضبان الثيرسوس وبأشلاء البقر الممزّق ، والأنصار المتحمّسين للإله باكخوس الذين يطوّقون أجسادهم بالثعابين المتحوّية حسب الشعائر الباكخوسية . وكان أحد النقاد ممّن ليس لهم علم بهذا المصدر قد وصف لوحة تتسيانو بأنها « صورة مروّعة تضم الكاهن لاؤكوون » بعد أن رأى رجلا يلتفّ الثعبان حول جسده يتصدّر مهاد الصورة إلى اليمين . وفى الحق إن صورة تتسيانو لم تستمد من وصف كاتوللوس إلا مسلك الحاشية العربيدة وما استخدمه أفرادها من أدوات ، فى حين أن موضوعها برمّته مأخوذ من النص الأوڤيدي المسطور فى كتاب « فن الهوى » والقائل : « ها هو ذا باكخوس يدعو مُنشدَه ، فهو أيضا حليف العشّاق ، يُذْكي الشعلة التى احترق بها من قبل . طوّفت أريادني كالمجنونة فوق رمال لم تطأها قدمٌ بجزيرة ناكسوس الصغيرة التى تلطم شطآنها الأمواج . تهرول مذ نهضت من سباتها فى قميصها المسدل الفضفاض ، عارية القدمين مسترسلة الشعر الأشقر مُعْوِلة فى وجه الأمواج الصمّاء ، نادبة هجران حبيبها ثيسيوس . بلّل وجنتيها الرقيقتين دمعٌ طاهر ، وما أجداها الدمع ولا العويل وما مسّا جمالها . كم دقّت صدرها البضّ صارخة : خلّفنى الغادرُ وحدى . أى مصير يترصّدنى ؟ وعبر رمال الشاطىء دوّى صكّ صنوج مسعورة وقرع طبول محمومة . روّعها ، خنق الكلمات بفمها . سقطت مغشياً عليها وتخاذل فى أطرافها مسرى الدم . وإذا بموكب باكخوس يطلّ ، يهلّ أتباعه بضفائرهم المتهدّلة على ظهورهم . تتقدم جوقة الساتير الداعرة ، تتلوهم ثلّة تبشّر بطلعة الإله التى تطلّ من بين عناقيد الكروم التى تكسو مركبة تجرّها النمور المكبّلة الخطم ، يقودها بأعنّة من ذهب . ولم تفقد أريادني ثيسيوس وحده حين ولّى ، بل فقدت معه لون بَشَرَتها ونبرات صوتها . ومرات ثلاث حاولت أن تولّي الأدبار ، ومرات ثلاث أحبط الخوف مسعاها . وارتعدت كما ترتعد الأعواد الجافة أمام الريح ، وارتجفت كما ترتجف قصبات الغاب وسط مياه المستنقع . وناداها الإله بقوله : ما خَطْبُك وبين يديك عاشق أكثر من ثيسيوس وفاء . فيم الخوف يا فتاتي ؟ لأهبنّك السموات مَهْرا حتى يتطلع الناس إليك نجما مضيئا فى السماء ويغدو تاجُك الكريتي منارة يهتدي بها القارب الضال الحائر . وخشية أن تُراع الفتاة من نموره وثب الإله من عربته فلانت الرمال تحت قدميه وهو يطؤها واحتواها فى صدره مستسلمةً إذ كانت عاجزة عن أن تقاوم ، وحملها ومضى ليختلي بها بعيدا . فما أيسرَ على الإله أن يكون شامل القدرة »(٢٥) .

وأغلب الظن أن هذا النص الأوڤيدي يتحدث عن اللقاء الثاني والأخير بين أريادني وباكخوس الذى كان قد هجرها هو الآخر بعد لقائهما الأول كى يبدأ رحلته لغزو الهند ، فتسير وحدها على شاطىء البحر يائسة تشكو للسماء غدر حبيبها مُتشوّفةً إلى الموت ، ولكن ما يلبث باكخوس أن يعود ليلاحقها من جديد ، غير أنه ما يكاد يجفّف دموعها بقبلاته حتى تسلم الروح بين ذراعيه فيرفعها إلى مصاف الأرباب ويحوّل تاجها إلى كوكبة فى السماء تُعرف باسم كوكبة الإكليل التى تتجلّى واضحة فى الركن الأيسر الأعلى من الصورة . والمخالفة الوحيدة لنص أوڤيد فى هذه اللوحة هو أن تتسيانو قد استبدل بنمور أوڤيد المخطّطة فهود الهند المنقّطة . وقد يكون تتسيانو قد لجأ إلى هذه المخالفة لسببين : أولهما إشباع ولع راعيه بالحيوانات النادرة الغريبة والذى كان سمة سائدة فى حياة علية القوم خلال عصر النهضة ، وثانيهما رغبة تتسيانو فى التأكيد على تصويره لباكخوس بعد عودته من الهند .



لوحة ٥٣. تتسيانو: باكخوس وأريادني. الناشونال جاليري بلندن

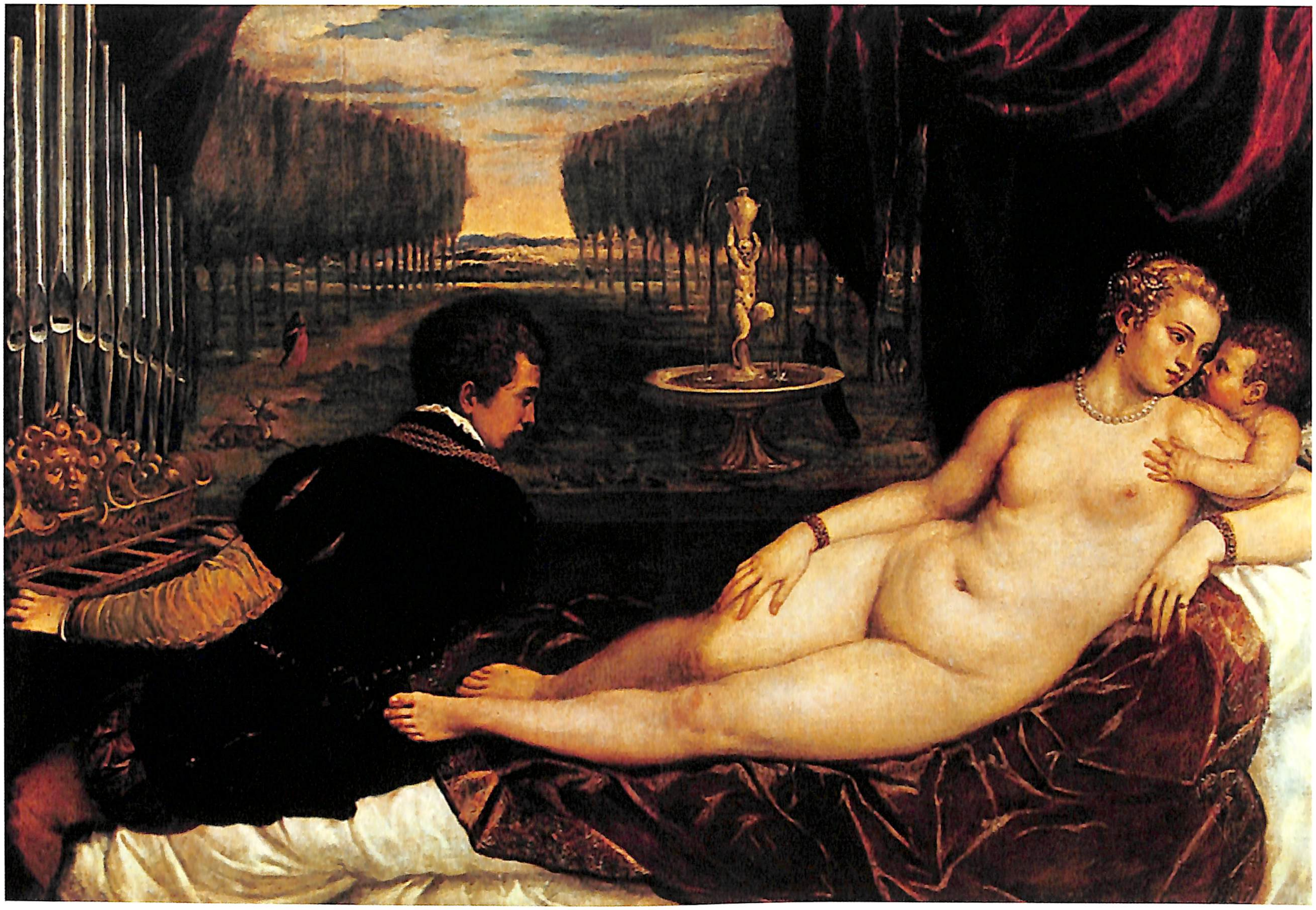
وفي المرحلة الثالثة من عام ١٥٣٠ إلى ١٥٤٠ سادت الرؤية الهادئة والأسلوب الذى لا يخضع لعاطفة حتى باتت الصور القصصية انطباعية منهجية لا صياغة فيها للرؤى ولا انسياق وراء العواطف المثيرة . وعلى حين أخذت ذكريات السنوات المبكرة الأولى تطفو من جديد تراجعت تأثيرات الفنون الكلاسيكية ومدرستيْ توسكانيا وروما . والمثال الصارخ لهذه المرحلة هو لوحة ڤينوس أوربينو ( لوحة ٣٨ ) التى فرغ منها عام ١٥٣٨ ، فقد عاد بوضْعة ڤينوس إلى محاكاة وضْعة ڤينوس درسدن لچورچونى ، كما أحيا التباين اللوني الچورچوني بين حُمرة الوسائد وثوب إحدى التابعتيْن وخُضرة السّتار . وتُحدّد التكوين الفني كله خطوط طولية وعرضية منتظمة الأبعاد ، إذ تقسّم حافة الستار مساحة الصورة رأسيا إلى قسمين متساويْن ، كما يقسّم الطرف الأعلى لبلاطات الأرضية القسم الأيمن إلى نصفين متماثلين . وتهيمن على النصف الأعلى من هذا القسم خطوط أفقية ورأسية أقل شأنا . ويمكن وصف التكوين الأخير بأنه ثانوي دخيل حتى ليخالجنا الانطباع بإمكان فصل عناصره عن الصورة ، مثل النافذة والمشهد الذى تطلّ عليه وشجيرة الآس على حافتها والوصيفتيْن ، فهى عناصر يمكن ظهورها مستقلة قائمة بذاتها فى لوحة طبيعة ساكنة أو أحد مشاهد الحياة اليومية . على أن تتسيانو قد أسدل الستار فى هذه الصورة على نموذج الجمال العاري فى الخلاء الأثير لدى صديقه وأستاذه چورچوني حين استجاب لرغبات رعاته الذين يؤثرون رؤية المرأة العارية مصوّرة فى مكانها الطبيعي مستلقية فوق السُّرر والأرائك ، فقدّم أول ما قدم لوحة « ڤينوس أوربينو » . ومع أنه يعدّ بحق شاعر الملاحم الحسّية وأستاذ تصوير الجسد البضّ ، وكان من المتوقع أن تنفسح حصيلته لعدد كبير من الوضْعات ، إلا أن ما قدّمه من وضْعات بلغ بها حدّ الكمال لم يزد عن عدد بالغ الضآلة . فمما يثير الدهشة أنه فى عام ١٥٣٨ أى بعض مرور ثلاثين عاما على إضافته اللمسات الأخيرة إلى لوحة « ڤينوس » لچورچوني ( لوحة ٣٧ ) نراه يستخدم نفس الوضعة لجسد ڤينوس أوربينو دون تغيير شيء منها سوى موقع الذراع الأيمن ، بل إنه لا يفتأ يكرر نفس الوضعة والشكل بأسلوب أقل رقة .

ويسقط تتسيانو حوالى عام ١٥٤٠ أسير أزمة لم تفكّه من إسارها سوى رحلته إلى روما فى عام ١٥٤٥ حيث فتنت مهجته تلك التأثيرات التوسكانية والرومانية وخاصة تأثيرات ميكلانچلو وربما كوريچيو وفنون الأقدمين . وكان تأثير هذه الدفقات من العنفوان بحيث أسفرت عن اطّراحه الرقة المتناهية – كما يقول ڤاساري – فى سبيل ضربات الفرشاة العريضة الرحبة والبقع اللونية الخشنة ، وطغيان التلوين غير المتناغم ، وقد كان هذا التغيير توطئة لوهج يتلوه وميض غدا سمة « أسلوب تتسيانو النهائى » Ultima maniera .

وخلال هذه المرحلة ابتكر تتسيانو أيضا وضْعتين جديدتين لڤينوس المستلقية ظل أسيرا لَهما ومتعلّقا بهما قرابة عقد من الزمان ، إحداهما هى ڤينوس المستلقية مستندة على ذراعها الأيسر وملتفتة بجسدها لتواجه رفيقها [ وقد كان كيوپيد فى مبدء الأمر ثم أصبح أحد المعجبين بها ] الجالس عند قدميها يعزف على العود تارة أو على الأورغن تارة أخرى ( لوحة ٥٤ ) موزّعا بين الأنغام القدسية التى يرمز إليها الأورغن وبين المتع الحسّية التى يمثّلها عرى ڤينوس . وفضلا عن هذا التباين الصارخ فثمة تباينات أقل شأنا مثل الطنافس النفيسة فى أمامية الصورة ، والمنظر الخلوي فى خلفيتها ، والشاب الكاسي والإلهة العارية ، واختلاف القيم اللمسية بين البشرة العارية والغطاء المخملي للأريكة التى تضطجع عليها ڤينوس . غير أن هذه التباينات ما تلبث أن تتآلف وتتناغم بما أضفاه عليها الفنان من حسّية ، وأغلب الظن أن هذا المشهد كان أحد المشاهد المألوفة فى بلاطات الملوك آنذاك . على أن تتسيانو قد استأثر بهذا الموضوع المبتكر فلم يطرقه أحد من معاصريه بمثل هذا النهج ، إذ زحزح النقطة البؤرية من خدر الحسناء نحو المشهد الطبيعي البديع بصفوف أشجاره المتلاقية عند نقطة الأفق ، وهو ما أحال الخدر الأنثوي إلى واحد من عناصر الطبيعة المتناثرة فى اللوحة . فصفُّ الأشجار الذى يحفّ بالممرّ ، والأفق المضيء بشعاعات الشمس الخافتة وزرقة التلال المطلّة على جذوع الأشجار هنا وهناك ، والعشّاق المتّجهين صوب العمق بين الطواويس والغزلان ، والضوء المنسكب على الساتير المرمري فوق النافورة ، كل ذلك يجعل الطبيعة جزءا من النشوة التى ينعم بها العاشقان فى مخدع الهوى . ويُلقي الضوء بمسحة من الألق على أنابيب الأورغن وزخارفة البرونزية وينير كُمّ العازف بمسحة لونية برتقالية ويغمر جسد ڤينوس العاري بنبض الحياة . ويتجلّى فى هذه الصورة حسّ تتسيانو بعناصر الطبيعة المختلفة وهو الحسّ الذى سيبقى واقعا فى إساره خمسة أعوام قبل أن يتخلّى عنه فلا يعود إليه إلاّ نادرا .

وفى جميع اللوحات التى تتناول هذه الوضعة لڤينوس لا تتغير إلا حركة رأسها على حين تبقى لجسدها الوضعة نفسها ، وهذا هو نموذج المرأة العارية المعزو إلى تتسيانو ، وبالرغم من وضوح الحواف المحوّطة للجسد فقد تخلّى بناؤه عن بعض رقّته وتوتّر أعضائه . وتكشف الوضعة المواجهة التى تتبدّى فيها ڤينوس عن التزام تتسيانو بالوضوح ، كما أتاحت له الكشف عن افتتانه بجمال الجسد الأنثوي ، فبسط له المساحات المعبرّة عن وفرة اللحم واكتنازه وأضاء بشرته الملساء بأنوار كاشفة متوازنة الإيقاع . ومع ذلك فإن المتعة التى يحسّها المرء من مشاهدة هذا النموذج البض لڤينوس لا تبلغ حد الإثارة نظرا لتجاوز الوضوح حدوده .

وتنتمي لوحة ڤينوس مع عازف الأورغن قلبا وقالبا إلى طراز البندقية المولع بالنسوة المكتنزات ، وكانت بقية أنحاء إيطاليا متعلقة بطراز آخر للنساء لم يحفل به تتسيانو إلا فى عام ١٥٤٧ حين زار روما فأفضت به هذه الزيارة إلى الوضعة الثانية لڤينوس المستلقية فى صورة داناى ( لوحة ٥٥ ) التى قدمها بعد ذلك فى تنوّعات شتّى مثل تلك المحفوظة بمتحف كاپو ديمونتي القومي ( لوحة ٥٦ ) ، غير أن أهمّها تلك التى رسمها عام ١٥٥٤ فى مرحلته الخامسة التى بدأت عام ١٥٥١ وتتميّز بتزاحم الموضوعات الأسطورية التى تعد لوحة « داناى » أحد نماذجها ، وهى ثاني الموضوعات الميثولوجية التى رسمها تتسيانو بعد لوحة « باكخوس وأريادني » . ويشير أوڤيد إلى موضوع داناى فى معظم كتبه إشارة سريعة لكن دون تفصيل ذاكرا أن أباها أكريسيوس ملك أرجوس قد حبسها فى برج من البرونز صيانة لها من الاختلاط بالرجال ، غير أن چوپيتر أتاها فى صورة شؤبوب من القطرات الذهبية وأخصبها فحملت بالبطل پيرسيوس . وقد هدف تتسيانو من تصوير هذه اللوحة إلى أغراض ثلاثة : أولها إرضاء الأمير الإسپاني اليافع فيليپ برسم موضوع يستجلي مفاتن الأنثى ، وثانيها تناول موضوع كلاسيكي لم يطرقه أحد من قبل فى عصر النهضة ، وثالثها محاولة منافسة ميكلانچلو ، وهو ما يتجلّى فى التشابه بين داناى ( لوحة



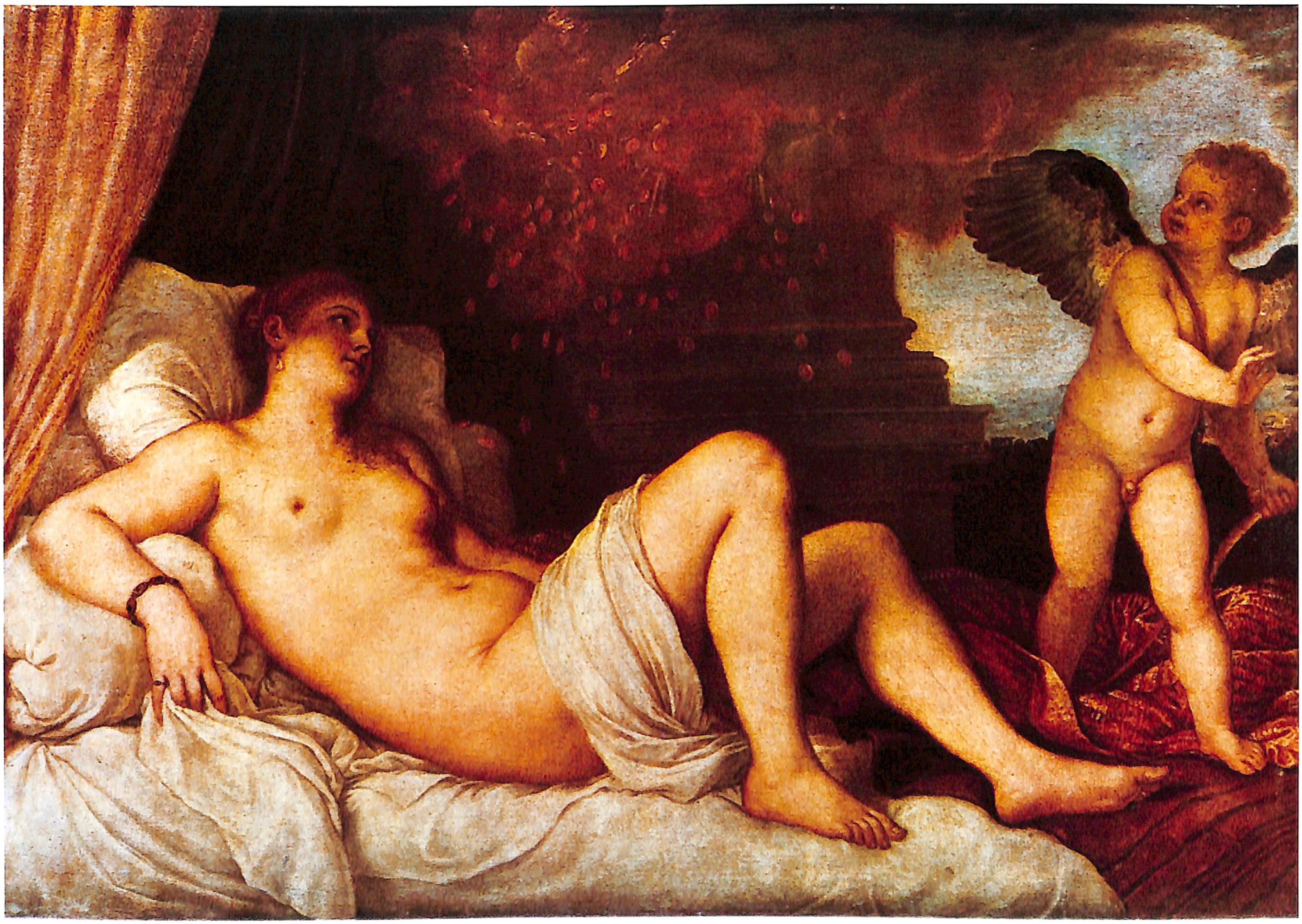
**لوحة ٥٤. تتسيانو: ڤينوس على أجنحة النغم. متحف پرادو**

٥٥، ٥٦) وبين تمثال الليل فى ضريح آل مديتشي لميكلانجلو مع وجود عدة اختلافات بين الموضوعين: فبدلا من ميل رأس تمثال الليل الناعس على الصدر، تسترخي داناى فوق الوسادة متطلعة فى شوق إلى شؤبوب قطرات الذهب الذى تحوّل إليه چوپيتر ليُتاح له مضاجعتها. كما لم تُثن ذراعها وراءها وإنما أسندته إلى الحشيّة على غرار ما صوّر به تتسيانو ذراع ڤينوس من قبل. كذلك رقّق الفنان من تجاعيد البطن حتى لكأنها تموّجات حانية، وأسبغ على النهديْن ضمورا للاقتراب بهما من الواقع. وهكذا تحول ابتكار ميكلانچلو العبقري من تجسيد للقلق الروحي إلى تعبير عن الارتواء الجسدي على يد تتسيانو. غير أن نذيرا يستخفي فى الآفاق، حيث تتساقط قطرات الذهب الحمراء من سُحب قاتمة فى سماء هادرة راعدة، لأن چوپيتر لم يرد الكشف عن نفسه فى شؤبوب حانٍ بل فى انفجار عاصف. وتؤدي المرضعة الشمطاء المشغوفة بجمع الذهب المتساقط دورًا لا فى إبراز شباب داناى وجمالها فحسب بل أيضا فى الإشارة إلى إعجاز الحادث الذى يؤجّج جشع العجوز ويشيع السكينة فى جسد داناى المختار ليحتضن البطل پيرسيوس جنينا فى رحمها.

على أن پانوفسكى يذهب إلى أن تتسيانو قد صوّر داناى لينافس بها لوحة «ليدا» لميكلانچلو حيث نشهد فى اللوحتين مادعاه جوته «لحظة ذروة المتعة». ومع ما بينهما من توافق فبينهما اختلافات أيضا، فليدا تخفض رأسها وتسدل جفنيها كما لو كانت مستغرقة فى حلم بينما احتفظت داناى بوعيها وأسلمت نفسها على سجيّتها منتشيةً فى



لوحة ٥٥. تتسيانو: داناى. متحف پرادو بمدريد



لوحة ٥٦. تتسيانو: داناي. متحف كاپو ديمونتي القومي بناپلي

غبطة واسترخاء . وترهص لوحة داناى بأسلوبه الأخير حيث يسيطر على التكوين كله التباين بين مساحات كبيرة من الضوء الملون ـ كما يظهر فى جسد داناى وأغطية الفراش ـ والظلمة الملوّنة التى تكسو السماء . كذلك تحتوي هذه اللوحة على آخر مظاهر النزعة التكلفية عند تتسيانو حيث يلتوي الجسد فى وضعة غير مألوفة وتستطيل النسب بعيدا عن الواقع ، وإن بقيت المعالجة التصويرية مع ذلك بالغة الروعة وبخاصة التلوين المتورّد بعذوبة حانية وقوة دافقة ، ففى هذه المرحلة بالذات بدأت ألوان تتسيانو تتوهّج بألق الجواهر المتناثرة فوق قلادة نفيسة لتمارس سلطانها .



لوحة ٥٧ . تتسيانو : النسر ينهش كبد تيتيوس. متحف برادو

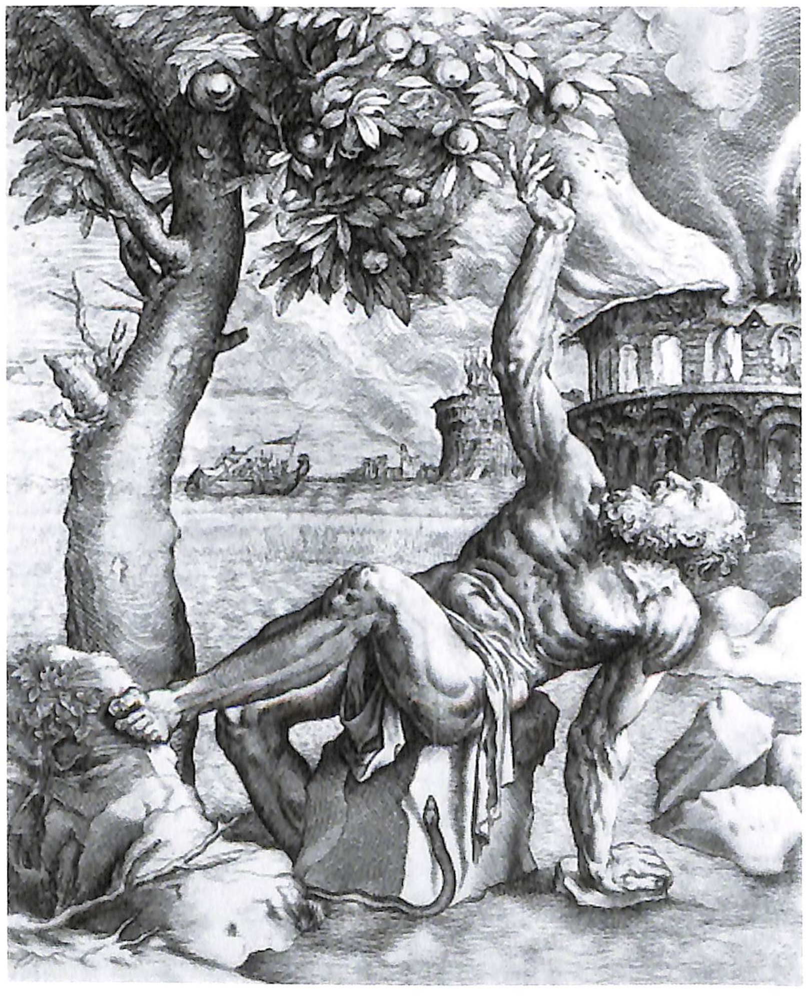
وفى الحق إن « الحيوية الفنية البالغة » Gusto التى تُميّز تتسيانو هى ثمرة العلاقة النفسيّة المتبادَلة بين عقلية المشاهد والدلالات الموجودة فى الموضوع المصوَّر بغض النظر عن الصفات المادية للشكل واللون . فلكل موضوع مصوَّر رسالة تنقلها إلى المشاهد تلك الحيوية البالغة التى لا تتوقف عند إبراز الوجوه وهى غارقة فى التأمل والتفكير بل تتجاوزها إلى الأجساد حيث تبدو من خلالها وكأنها تحسّ هى الأخرى وتشعر ، وهو ما يعبّر عنه الإيطاليون بكلمة Morbidezza(٢٦) أى الإغراق فى إضفاء اللطف والنعومة على لون بَشَرة الأجساد النابضة بالحيوية والحساسية حتى لكأنها تدرك إعجاب المشاهدين بها فيشيع فيها خدر الرضا عن نفسها والانتشاء . فعلى حين جعل روبنز بَشَرة نسائه فى لون الزهور وجعلها غيره فى لون العاج صبغها تتسيانو بلون اللحم ولا شىء غيره ، بحيث تختلف عن لون أجساد أى فنان آخر اختلاف بَشَرة الإنسان عن أى ثوب يكتسي به ، فحركة الدم الكامن تكاد تظهر هنا وهناك وتكاد العروق الدقيقة الزرقاء تتبدّى هى الأخرى ، وذلك ما يدعونه « الحيوية الفنية البالغة » . لقد تفوّق تتسيانو على غيره من الفنانين بأنه لم يتوقف عند استخدام يده وحدها بل عمد إلى الإنصات إلى شغاف روحه وانفعالات ذاته حتى باتت فرشاته تخلّف فى حسّ المشاهد أثرا أقوى مما تحدثه لسعة النحل الغائرة .

ولقد جرت كثرة من النقاد على امتداح تتسيانو لبراعته فى استخدام الألوان فحسب . وهم بهذا يهوّنون من شأنه ويحطّون من قدره ، إذ هم يضعونه فى مرتبة النسوة اللاتي يحذقن طلاء وجوههن بمساحيق يعوّضن بها ما فقدن من جمال طبيعي حتى ولو كانت منهن مَنْ تحمل أنفا ضخما أو فماً واسعا أو عينا حولاء . فجدارة تتسيانو الحقّة لا تكمن فى قدرته التلوينية فحسب بل تتخطّاها أيضا إلى قدرته على ترتيب الأشكال وتنسيقها بما يكشف عما تنطوي عليه الطبيعة من جمال وكمال ، وليس لتتسيانو ضريب فى هذا المجال . هذا إلى تملّكه لميزة أخرى هى قدرة لوحاته على إثارة المشاعر فى وجدان المشاهدين حتى لا يقع بصر أحد على واحدة من لوحاته دون أن يتحرك فيه إحساس بالبهجة أو القلق أو الشجن أو التوتر إلى غير ذلك من أحاسيس ، مثلما يحدث له عند الإنصات لشاعر عظيم أو ملحّن مبدع ، فقد كان يراعي ملاءمة دقة لون البشرة ونعومتها وفقا لنوعية الشخصية التى يصوّرها فيمنح الرقة والنعومة المتناهية للمرأة أكثر مما يمنحها للرجل ، وللشاب أكثر من الشيخ ، ولساكن المدينة أكثر من فلاح القرية ، وللمستقر فى داره أكثر من الجندي المحارب وهكذا .

وقد عُهد إلى تتسيانو أن يصوّر سلسلة من أربع لوحات من القصص الأسطوري بقى منها اثنتان والثالثة معروفة من خلال نسخة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أعدّها چوليوسانوتّو . وقد أخذ تتسيانو موضوع هذه السلسلة من الكتاب الرابع من « مسخ الكائنات » ، فنرى ركنا



لوحة ٥٩ . تتسيانو: عذاب سيزيفوس. متحف برادو



لوحة ٥٨ . تتسيانو: تانتالوس. المتحف البريطاني

من أركان العالم السفلي وصفه أوفيد بأنه « ديار الشرّ » حيث تشهد چونو عذاب أربعة من كبار الآثمين أولهم تيتيوس هاتك عرض لاتو وقد انقضّ النسر ينهش كبده بلا توقف ، وكان المعروف وقتذاك أن الكبد هو مقرّ العشق فى جسم الإنسان ( لوحة ٥٧ ) ، ثم تانتالوس الذى أفشى أسرار الآلهة وهو يحاول دوما وعبثا أن يدرك الطعام والشراب ( لوحة ٥٨ ) ، ثم سيزيفوس وهو أكثر الرجال دهاء وغدرا يدفع صخرة ثقيلة إلى أعلى جبل فتتدحرج الصخرة منه إلى أسفل فيعود ويدفعها إلى أعلى من جديد ( لوحة ٥٩ ) ، وأخيرا إيكسيون الذى حاول الاعتداء على چونو نفسها فشدّ إلى عجلة تدور به إلى مالا نهاية .

وثمة موضوع تناوله تتسيانو المرة بعد المرة هو موضوع انفلات أدونيس من عناق ڤينوس ليتبع كلاب الصيد المتوحّشة نحو صيد الخنزير البرّي الذى لقى معه مصرعه رغم توسّلات عشيقته ڤينوس بالامتناع عن الخروج للصيد وتحذيرها له من مخاطره بينما يستغرق كيوبيد فى نعاسه تحت شجرة ، وهو الحدث الذى أورده أوڤيد فى كتابه « مسخ الكائنات »[٢٧] قائلا : « وأصبحت ڤينوس رفيقة أدونيس تصحبه أنّى ذهب وهجرت ما تعوّدته من الاسترخاء فى ظلال الأشجار والعناية بجمالها وزينتها . . . . وحرصت على نصح أدونيس بالحذر من الوحوش قائلة : ليس لشبابك وجمالك وسحرك الذى يفتن ڤينوس أثر على الأسود والخنازير البرّية المشعثة الشعر ، فهذه لا تُذعر الوحوش ولا تُرهبها ، ثم إن الخنزير البرّي كالبرق فى انقضاضه بمخالبه . وما لبثت ڤينوس أن حلّقت فى الأجواء منطلقة بمركبتها التى يقودها البجع بعد أن حذّرت أدونيس ، غير أن الشجاعة لا تُجدي معها التحذيرات ، فلقد لمح خنزيرا بريّا كانت كلاب الصيد قد اقتفت أثره وأثارته من جُحره فأنفذ فى جنبه رمحه بطعنة قاتلة وأسرع الحيوان فنزع الرمح الدامي بخطمه المتدلّي فدبّ الذعر فى قلب أدونيس وأخذ يبحث عن مأوى ، غير أن الخنزير البرّي تعقّبه وعضّ فخذه قريبا من خصيته بنابه فتلوّى فوق الأرض محتضرا على الرمال وحيدا . وبلغت أنّات أدونيس أسماع ڤينوس التى لم تكن مركبتها الرشيقة ببجعاتها المجنّحة قد بلغت بها قبرص بعدُ فأدارت طيورها البيضاء واتجهت إليه . » ولكى يبثّ تتسيانو الإثارة فى الموقف مستعرضا مواهبه صوّر ڤينوس من ظهرها وقد استدارت فى جلستها بحيث يتجه رأسها وقدميْها فى اتجاهين متضادين ( لوحة ٦٠ ) . غير أن اللوحة تكشف فى الوقت نفسه عن تأويل تتسيانو لفراق ڤينوس وأدونيس حيث يبدو أدونيس وكأنه ينتزع نفسه من بين أحضان ڤينوس لينطلق إلى مغامرة الصيد ، وهو الأمر الذى يخالف ما جاء بالنص الأوڤيدي ، فعلى حين أن أدونيس أوڤيد طيّع مستجيب ، فإن أدونيس تتسيانو ينتزع نفسه من ڤينوس انتزاع النبي يوسف نفسه من قبضة زليخة بينما يستلقي كيوبيد على ظهره مستغرقا فى السّبات . وبهذا يكون تتسيانو قد اختلق قصة فرار أدونيس من ڤينوس مكان قصة وداعه لها [ انظر صفحة ٨٦ ] .

وفى عام ١٥٥٦ أرسل تتسيانو إلى إسپانيا صورتين لأسطورتين أوڤيديتين أخريين هما مفاجأة ديانا وحورياتها بأكتايون بينهنّ أثناء استحمامهن ( لوحات ٦١ ، ٦٢ ، ٦٣ ) واكتشاف ديانا لحمل كاليستو ( لوحات ٦٤ ، ٦٥ ، ٦٦ ) . وعلى العكس من لوحتيْ داناي وڤينوس وأدونيس تتماثل هاتان اللوحتان حجما وشكلا وتكوينا ومضمونا ، وتسيطر على كليهما الخطوط المائلة المتداخلة ، كما تكشف اللوحتان عن ستاريْن وُضعا متماثليْن فى الركنين العلويين ، ويتوسط كل منهما عمود زُخْرِح قليلا إلى اليمين فى صورة أكتايون وإلى اليسار فى صورة كاليستو . وفى كلتا اللوحتين تبدو ديانا ربّة العفّة الجميلة القاسية وهى تشفي غليل غضبها بالانتقام من فريسة بريئة .

ويروي أوڤيد قصة أكتايون بتفصيل شديد وبراعة فائقة فى الكتاب الثالث من « مسخ الكائنات » بقوله : « كانت ديانا إلهة الصيد ذات الرداء القصير تأوي إلى واد تتزاحم فيه أشجار الصنوبر والسرو المدبّبة . وكان بأعماقه كهف لم تتناوله يد فنان بشري غير أن الطبيعة خلّفت فيه ما يشبه الأعمال الفنية إذ نحتت به قبوة طبيعية من حجر الخفاف البركاني وحجر التوفة المسامي . وكان إلى يمين الداخل ينبوع مياه صافية تنساب فى صورة غدير فسيح تحتضنه ضفاف سندسية . وما أكثر ما كانت الإلهة تفد إليه كلما نالها الإرهاق بعد جولة صيد بالغابات فتستحم فيه أو تبلّل أطرافها العذرية فى مياهه الصافية . أوت الإلهة إلى الكهف وأسلمت رمحها وقوسها وجعبة سهامها للحورية المنوط بها حمل سلاحها ، وتناولت حورية ثانية رداء الإلهة وأسدلته على ذراعها بينما خلعت اثنتان أخريان نعلها وتقدّمت وصيفة أشدّ مهارة فضمّت ضفيرتيْ الإلهة المتدليتيْن على كتفيْها وعقدتهما معا خلف رأسها على حين تركت شعرها هى ينسدل مُرْسلا . وانطلقت الحوريات ينهلن الماء فى جرار كبيرة ويَصْبُبْنه على سيّدتهن . وبينما ديانا تستحم على عادتها فى الغدير كان أكتايون حفيد كادموس قد فرغ من الصيد وانطلق يخطو متردّدا خلال الغابة التى لم تسبق له رؤيتها حتى بلغ الكهف ، وقاده القدر إلى مدخله فنفذ منه . ولم يكد يصيبه رذاذ الماء المتطاير ويشهد الأجساد العارية حتى ضربت الحوريات على صدورهن مالئات الكهف بصراخهن وتحلّقن حول ديانا ليحمينها بأجسادهن ، غير أن طولها الفارع جعلها تشرئب فوقهن جميعا برأسها . وحين تبيّنت ديانا أن عين رجل غريب وقعت عليها وهى عارية اكتست وجنتاها بحُمرة السّحب التى تنعكس عليها أشعة الشمس الساقطة عليها أو بحُمرة الفجر ساعة يصطبغ بالأرجوان . ومع أن رفيقاتها المحيطات بها كن يسترْنها إلا أنها انزوت جانبا مُشيحةً بوجهها وتمنّت لحظتها لو كانت ممسكة بسهامها ، ثم تناولت قليلا من الماء الذى تستحم به ونثرته فى وجه الشاب فغمر شعره ومضت تتمتم منذرة إياه بمصيره المشؤوم قائلة : « امض الآن لتزعم إن استطعت أنك شاهدتني عارية » . ولم تنبس بعد ذلك بكلمة ، فإذا قرنا وَعْل معمّر ينبتان فى جبهته وذراعاه يتحولان إلى ساقين طويلين ، وعنقه يطول ، وأطراف أذنيه تدقّ ، وجسده يكتسي بجلد أرقش وحلّ فى قلبه الرعب . وحين رأى الماء يعكس صورة وجهه بقرنيه كاد أن يَأْسَى غير أن شفتيه لم تتحركا بكلمة فراح يتوجّع ، وكان التوجّع هو لغته الوحيدة التى بقيت له ، وإذا كلابه هو تنقض عليه فتطرحه أرضا وتُعمل أنيابها فى ظهره وتهصر جسده بأسنانها فلم تتركه إلا منهوشا بعد أن خمدت حياته ، وعندها سكن غضب الربة ديانا »[٢٨] .

وتبين لوحة ديانا وأكتايون الشطر الأول من المأساة وهو اقتحام أكتايون خلوة ديانا ، ولم يشر تتسيانو إلى الشطر الثاني إلا من خلال رأس الوعل المثبّت فى العمود . والواقع أن هذا التكوين البديع المثير للشجن لا يدين لأى تصوير سابق على أسطورة أكتايون ، بل هو يختلف عنها جميعا ليس من خلال لمسات تتسيانو الذاتية مثل الستار الأحمر والحورية الزنجية القائمة بخدمة ديانا فحسب بل لغرابة المشهد المعماري الجامع بين عمود حجري وعقد قوطي



لوحة ٦١. تتسيانو: ديانا وحورياتها وأكتايون. الناشونال جاليري بجلاجسو



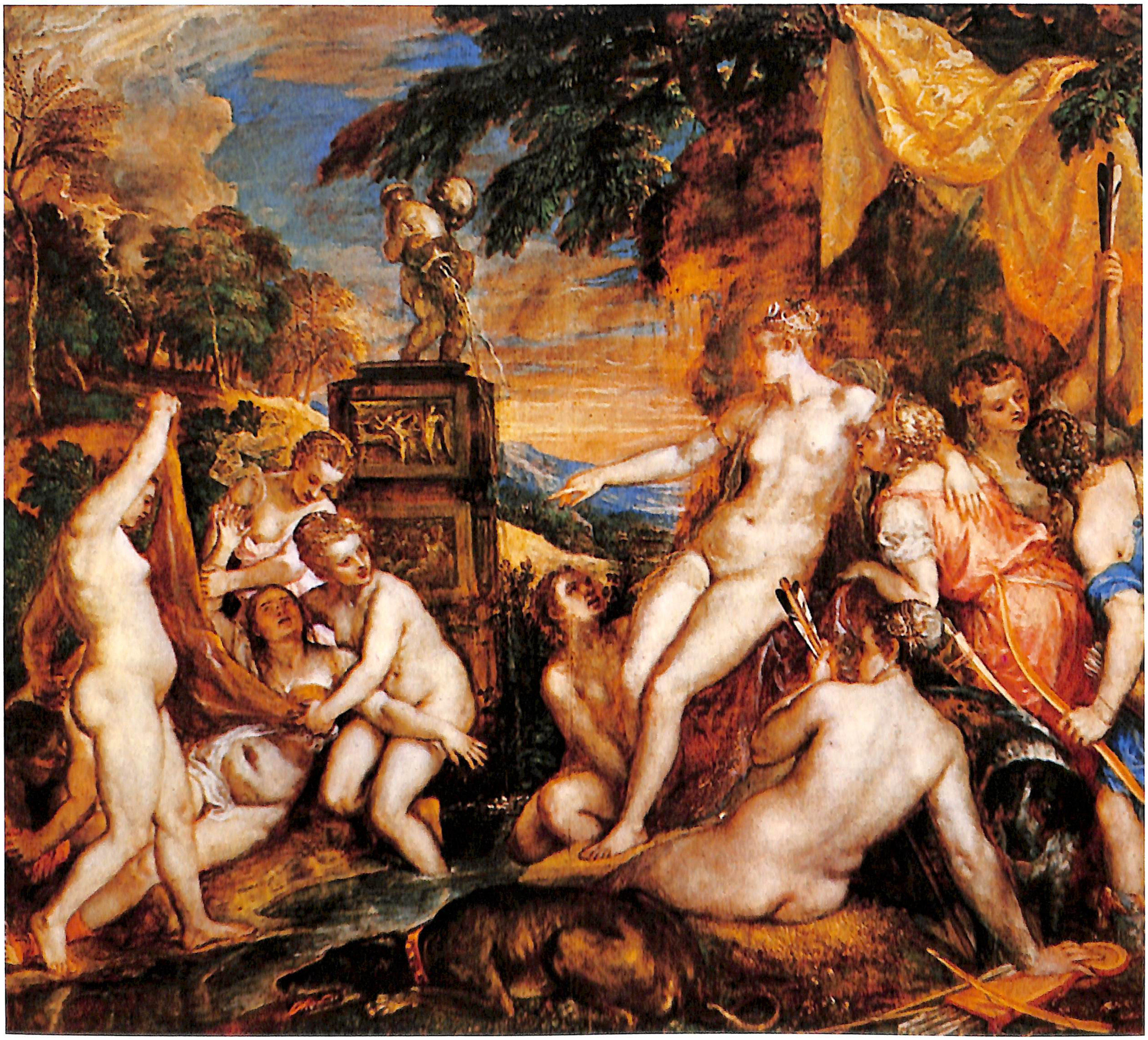
لوحة ٦٢ . تتسيانو: ديانا وحورياتها (تفصيل) . ديانا



لوحة ٦٣. تتسيانو: ديانا وحورياها (تفصيل). أكتايون يقتحم خلوة ديانا



لوحة ٦٠. تتسيانو: ڤينوس وأدونيس. متحف پرادو



لوحة ٦٤. تتسيانو: اكتشاف ديانا لحمل كاليستو. الناشونال جاليري بجلاسجو



لوحة ٦٥. تتسيانو:
ديانا وكاليستو (تفصيل)
الكشف عن حمل كاليستو.



لوحة ٦٦. تتسيانو: ديانا وكاليستو (تفصيل كاليستو.

متداع . وليس فى ذلك كما يذهب البعض أى جنوح شاعري بل هو ذكاء الخيال وسعة الاطلاع والمعرفة الشاملة بالكثير من الآثار الفنية ، فلقد استقى تتسيانو هذا الوصف من أوڤيد ثم أعمل فيه فكره ، فبدلا من تصوير غار خلّفت الطبيعة فيه ما يشبه الأعمال الفنية صوّر مشهدا معماريا أبدعته عبقرية الطبيعة . فبين أطلال مبنى تكسوه الأعشاب والنباتات نرى ديانا وحورياتها يستحممن مستترات بستار أحمر وقد اقتحم أكتايون عليهن خلوتهن دون قصد أثناء تجواله للصيد . وعبّر تتسيانو دراميا عن وصوله بإزاحة الستار مُفسحاً بذلك مساحة من الظل فوق حوض الماء الذى تستحم فيه عذراوات ديانا ، الأمر الذى ساعد على إبراز المساحة اليمنى من الصورة حيث تجلس ديانا تحت أشعة الضوء المتوهّج فيتألق جسدها العاري فى عينىْ أكتايون . ويزيد من فاعلية الضوء الواقع على جسد ديانا العاري وجود الحوريتين القائمتين بتجفيف جسدها وقد اتخذت إحداهما موقعها فى شبه الظل ـ وهو ما حاكاه رمبرانت فى لوحته « سوسنّه وشيخا السوء » كما سنرى ، والأخرى زنجية ترتدي ثوبا ذا خطوط حُمر وبيض . وتحجب الستار المنظر الطبيعي الذى يبدو جزء منه من فتحة العقد القوطي . وتتحلّق المستحمّات حول الحوض فى خلفية منتصف التكوين . وثمة تدفّق متصل من الضوء والظل على هذه الأجساد العارية البديعة ، كما يتوهّج الضوء بفعل حيوية حركة الطبيعة والسماء التى تكشف عنها فتحات العقود و فرجات أغصان الشجر ، وتعكسها على النقوش البارزة فوق حافة حوض المياه والينبوع فى أمامية الصورة الذى يتضاعف تألق كل ومضة من الضوء على مياهه . وما من شك فى أن النقطة البؤرية للّوحة هى جسد ديانا الرائع الذى يجيش الضوء خلاله ويصطخب وكأن نارا تسري تحت جلده مثيرة فيه اختلاجات حسّية .

ويروي أوڤيد قصة كاليستو فى الكتاب الثانى من « مسخ الكائنات » ، وهى أيضا فريسة بريئة لظلم أرباب الأوليمپوس . وكاليستو هى ابنة ليكاوون ملك أركاديا وكانت إحدى تابعات ديانا : « وخلال تطواف چوپيتر وقع بصره على الحورية الأركادية فإذا هو يجمد أمامها وقد احتدمت فى نفسه الرغبة . وعندما مالت الشمس قليلا عن كبد السماء دلفت الحورية إلى أجمة لم تمسس أشجارها فأس حطّاب ، وتمدّدت على العشب وأبصرها چوپيتر فى هذا الوضع عزلاء وعزم على وطئها فتقمّص شخصية ديانا وضمّها إليه محاولا أن يغشاها فافتضح لها أمره ، وتأبّت الحورية عليه وقاومته بكل ما تملكه أنثى . ولكن مَنْ ذا الذى يستطيع أن يغلب چوپيتر على أمره ؟ فإذ هو ينجح فى الظفر بها حتى إذا ما نال وطره منها عاد أدراجه إلى السموات . . . وهلّ القمر مرات تسعا وأوت ديانا بعد جولة صيد إلى أجمة رطبة الأنسام يجري وسطها جدول هامس يتموّج ماؤه فوق رمال القاع الأملس . فغمست ديانا قدميها فى الماء ونادت تابعاتها ليخلعن الثياب ويستحممن فى الجدول . وحين خلعت الفتيات ثيابهن وقفت كاليستو محجمة وقد احمرّ وجهها خجلا ، فتقدمت زميلاتها ونزعن عنها ثوبها وكأنهن حين كشفن عنها ثوبها كشفن عن خطيئتها ، فعنّفتها ديانا وطردتها حتى لا تدنّس بحملها مياه الجدول . . . ولم يخف الأمر طويلا على چونو زوجة چوپيتر فاعتزمت إنزال عقاب قاس بكاليستو وحوّلتها إلى دبّة . . . وحين بلغ ابنها أركاس الخامسة عشر من عمره دون أن يدري ما وقع لأمه مضى ذات يوم يتعقب آثار الحيوانات المتوحشة ، فإذا هو أمام هذه الدبّة التى توقّفت محدّقة فيه . وحين دفعها تشوّقها الشديد إليه إلى محاولة الاقتراب منه أسرع برفع يده برمحه المميت فإذا چوپيتر يمسك بيده ليحول بينه وبين ارتكاب جريمة مُبْعدا الابن عن الأم . . . وما لبث أن حملتهما معا ريحٌ خلال الفضاء ليجعل منهما كوكبتيْن متجاورتيْن هما الدبّ الأكبر وحارسه الدبّ الأصغر »(٢٩)

وعلى غرار لوحة أكتايون تجمع هذه اللوحة بين النزعة التكلّفية المتبدّية فى سلسلة الإيقاعات واستطالة الأجسام وبين الأثر الكلاسيكي ، فتمثال أحد وِلْدان الحب الذى يصبّ الماء من الجرّة له أسلاف كلاسيكيون ، والحركة العنيفة للحورية التى تنزع عن كاليستو ثوبها يكاد ذراعها المرفوع يحجب وجهها لها مثيل أيضا فى الفن الكلاسيكي ، وكذلك وضعة ديانا نفسها . لقد اطّرح تتسيانو كافة القيود التى التزم بها من قبل ، فهجر الوضعات المواجهة والحواف المحوّطة الشديدة الدقة والوضوح حتى رأينا جسد المرأة فى هذه اللوحة وسابقتها وقد تحرّر تماما من ملامح النهج السابق . وإذا كانت بعض شخوصه الرئيسة ـ وخاصة ديانا أثناء تعنيفها لكاليستو ـ تبدو متأنقة ، فإن وصيفاتها من الحوريات فى كلتا اللوحتين يبدون فى واقعية تامة . فلم يحدث أن رأينا ـ حتى فى لوحات روبنز ـ مثل هذا الاستسلام لمتعة الجسد العاري ونضارة الأنوثة البضّة . ولقد اعترف كل من روبنز وأنطوان ڤاتو بأن الحورية الجالسة القرفصاء فى منتصف لوحة أكتايون هى من غير شك إحدى أعظم النساء العاريات إثارة فى تاريخ فن التصوير كله .

ووصف مؤرخ الفن إليس وُوترَهاوس(٣٠) هاتين الصورتين بأنهما أول تكوين فني باروكي ، لما تزخران به من احتشاد الخطوط الرأسية والأفقية . وقد رسم الفنان الحوض فى مشهد أكتايون مائلا منحدرا ، وكذلك قاعدة تمثال النافورة فى لوحة كاليستو ، كما تبدو الجبال والغابات والحقول فى الخلفية وكأنها سيل جارف ، وتتراءى الشخوص فى المستوى الثاني باستثناء الحورية المستترة وراء العمود فى صورة أكتايون يغشّيها الإظلام وكأن ظلا قد وقع عليهن . أما الألوان المهيمنة فهى أساسا الأزرق والقرمزي والأبيض والبني الذهبي التى تبرز وسط الصفاء المتوهّج المنذر بالعاصفة . ومع ذلك فإن هذا النزوع نحو طراز الباروك يقابله اتجاهان آخران مختلفان ، أولهما استمرار أثر الفن الكلاسيكي ، وثانيهما تكريس النزعة التكلّفية التى تتجلّى فى استطالة الأجسام . ولا تتوحّد عناصر اللوحة بقوة الضوء والظل ولا بالانجذاب نحو العمق وإنما بتتابع سلسلة الإيقاعات المتوازية .

وتبدأ آخر المراحل الفنية التى مرّ بها تتسيانو حوالى عام ١٥٦٠ حيث الإبداعات الأصيلة التى تكشف عن انتصار « اللون الفراغي » على « لون الموضوع المصور » . وعلى غرار الأساليب الأخيرة لكل أساتذة التصوير العظام يجمع أسلوب تتسيانو الأخير بين نقيضين متباينيْن : الانفعال الكامن والسكون الظاهري ، اللون الصريح واللون الغائم ، التقنية الفنية الطليقة والتكوين الصارم القيود . وتعدّ لوحة « الحورية والراعي » الموحية بقصة حب الحورية إينونيه بالراعي پاريس المأخوذة عن كتاب « رسائل البطلات » لأوڤيد ( لوحة ٦٧ ) واحدة من أعظم الصور التى رسمها تتسيانو ، حيث تحرك فينا الحورية العارية الانطباع بصلابة التجسيم رغم بساطته ونقائه ، وتشدّنا عيونها فنتأملها كما لو كانت بئراً عميقاً يستعصي علينا سبر أغواره . وقد حرّر تتسيانو هذه اللوحة من



لوحة ٦٧. تتسيانو: الحورية والراعي. متحف تاريخ الفنون بفيينا

الحدود المحوّطة وأسند وظيفتها إلى الألوان المتداخلة المتناغمة فضلاً عن رحابة ضربات فرشاته وقوتها .

والثنائي الأخير من الأساطير التى صوّرها تتسيانو هو قصة « پيرسيوس ينقذ أندروميدا »[٣١] ( لوحة ٦٨ ) وقصة « اختطاف أوربا » ( لوحة ٦٩ ) ، وتنتهي القصتّان بخاتمة سعيدة ، فإذا عذاب أندروميدا ينتهي بإنقاذها على يد البطل پيرسيوس ، وإذا أوربا بعد أن اختطفها چوپيتر تصبح ملكة كريت وإذا اسمها يُطلق على قارة بأكملها . ولمّا كان تتسيانو قد أنجز إحدى لوحات أدونيس وڤينوس كي تعلّق فى نفس الغرفة التى عُلّقت فيها داناى بقصر الأمير فيليپ الإسپاني ، فقد كتب له فى عام ١٥٥٤ يقول : « لما كنت قد صوّرت داناى كلها من الأمام فقد رأيت أن أصوّر ڤينوس فى وضعة مغايرة حيث تبدو كلها من الخلف وبذلك تكون الغرفة التى ستضمّهما معاً أكثر إمتاعاً للعين . وأعدك أنه لن يمضي وقت طويل حتى تكون بين يديك لوحة لپيرسيوس وأندروميدا تتجلّى فيها أندروميدا من زاوية مختلفة عن زاويتىْ داناى وڤينوس » .

وقد تجلّى فى هذه اللوحة الأخيرة الجمع بين النزعة التكلّفية والتأثير الكلاسيكي من حيث الاستطالة المغالَى فيها والوضْعة المائلة لجسم أندروميدا والتواء ساقيْها الذى يذكّرنا بوضعات المايناديس[٢١] الكلاسيكية . كما تتألق إشراقة الألوان وتشيع فى اللوحة بأسرها الخطوط المائلة التى تبثّ الحركة النابضة بالحياة فى جميع الأرجاء . ويلفتنا أن تتسيانو الحريص على إمتاع الأمير الإسپاني واستعراض مواهبه ينأى عن إبراز الخوف الذى لا شك كانت أندروميدا تكابده أمام فكّىْ الوحش الفاغر خطمه المتأهّب لالتهامها ، ليسكب فى جسدها البضّ اختلاجات من النشوة وكأنها بين أحضان عاشق موله حتى ليبدو الشّبق فى عينيها والتفاتتها الساحرة . ويلفتنا أن تتسيانو لم يكتف بمشاهدة ما ظهر من صور ومنحوتات لهذا الموضوع ، بل لقد طالع النص الأوڤيدي بعناية ، فضمّن لوحته عناصر ثلاثة لم يسبق ظهورها فى أى من لوحات أسطورة أندروميدا يدين بها إلى أوڤيد : أولها الشُّعب المرجانية الظاهرة قرب الشاطىء ، وثانيها التضاؤل النسبي لجسد پيرسيوس على نهج تنتوريتو والذى نادرا ما نراه فى أعمال تتسيانو حيث تعلو قدماه عن رأسه حسبما جاء فى النص الأوڤيدي ، وثالثها أنه يلوّح بسيف معقوف شبيه بالمنجل لا بسيف عادي مستلهماً وصف أوڤيد .

ويسترعي انتباهنا أن الموضوعات الأسطورية مثل « داناى » و« ڤينوس وأدونيس » و« پيرسيوس وأندروميدا » و« اختطاف أوربا » كلها تتناول المرأة العارية بأسلوب تتسيانو المعروف عنه خلال النصف الأول من العقد السادس عشر ، والمتميّز بإضرام الدينامية النابعة من النزعة التكلّفية الواضحة فى حركة ساق داناى وذراع خادمتها العجوز ، وفى حركة أدونيس منفلتا من عناق ڤينوس ، وفى العلاقة البارعة بين حركة أندروميدا المقيّدة بالأغلال والتى تبدو مع غلالتها المتطايرة معلّقة فى وضعة راقصة وبين هبوط پيرسيوس المعلّق أيضا بين السماء وفكّىْ وحش البحر الفاغريْن ، وفى وضعة أوربا الهَلِعة الممدّدة فوق ظهر الثور الذى شرع يعلو بها فوق سطح البحر بينما اعترى صاحباتها الذهول والاندهاش .

ويعلّق تتسيانو على هذه المرحلة الشاعرية بأن التنوّع عادة أكثر إقناعا للعين وإن تطلّب من الفنان مهارة فائقة وجهد أشقّ .

وإذا كان الغزاة الإسپان قد عاثوا فسادا خلال أنحاء إيطاليا كلها فإن البندقية لم تنسحق تحت أقدامهم ولم تنضب مواردها بل ظلت خزائنها عامرة تتدفّق عليها الأموال . ولهذا فبينما كان فن التصوير الإيطالي فى منتصف القرن السادس عشر يلحق برَكْبِ النفاق للكنيسة التى كان هدفها محصورا فى حفز الإسپان على إخضاع العالم المسيحي لهيمنتها ، احتفظ التصوير البندقي بنضجه وتوثّب روحه . على أن إسپانيا وإن لم تُخْضِع البندقية لسيطرتها إلا أن أساليب الحياة والفكر الجديدة التى فرضها انتصارها المدوّي لم يكن من الممكن للبندقية تجاهلها . ثم إن عددا كبيرا من العلماء والأدباء الإيطاليين قد لجأوا إلى البندقية فرارا من اضطهاد محاكم التفتيش ، وهو ما أتاح لأول مرة لقاء بين الأدباء والمصوّرين البنادقة أثمر علاقة خصبة اتخذت شكل المشاركة الفعالة فى الأهداف والمصالح . وكان لانتصار إسپانيا الساحق نتيجة أخرى هى أنها أعادت للإيطاليين جميعا بما فيهم البنادقة الإحساس الفردي بالعجز أمام بطش القوة المنظّمة ، وهو إحساس كان عصر النهضة قد بدّده بإيمانه بقدرة الفرد اللامحدودة . وقد كان لهذا أثره دون شك على مجال الفن ، فلم يعد تتسيانو فى العقود الثلاثة الأخيرة من حياته الطويلة يصوّر الإنسان خاليا من الهموم كالعصفور الطليق بل صوّر الوجوه مثقلة بنوائب الأيام ، وإن لم يذهب إلى حد المرارة والتشاؤم لقدرته الفائقة على التكيّف مع أحداث الزمن . فعندما أدرك اقتراب منيّته تذكّر مفهوم مراحل العمر الثلاثة ، فعلى حين صوّر هذه المراحل وهو شاب تطغى عليها روح الحب ، صوّرها أيضا وهو شيخ فإذا هى رموز فلسفية . وعلى الرغم من غموض رموز لوحة « مراحل العمر الثلاث » المبكّرة ولوحة « رموز الحكمة » اللاحقة ( لوحة ٧٠ ) التى رسمها عام ١٥٦٥ فإننا نقف أمامها متسائلين عن مضمون الشكل وشكل المضمون معاً . وتكاد هذه اللوحة تفصح عن الحكمة القائلة : « يهتدي الحاضر بحكمة الماضي كى لا يضلّ فى دروب المستقبل » . وقد وزّع تتسيانو مضمون هذه الحكمة بحيث تنطبق على الثالوث المزدوج من الرؤوس المصوّرة ، فعبارة « رجل الماضي » Ex Praeterito التى تعلو رأس الشيخ تبدو مجانبة ملتفتة نحو اليسار ومرتكزة على رأس ذئب ، وعبارة « رجل الحاضر الحكيم السلوك » Praesens Prudenter agit التى تعلو وجه الشاب الملتحي تبدو بالمواجهة ومرتكزة على رأس أسد ، وعبارة « رجل المستقبل » Ni Futuru actionem deturept التى تعلو وجه صبيّ تبدو بالمجانبة ملتفتة إلى اليمين ومرتكزة فوق رأس كلب . وتشكّل عبارة « رجل الحاضر يهتدي بحكمة الماضي » مفتاح التكوين كله ، إذ تُعْلي الصورة من شأن الحكمة فى مراحل الزمن الثلاثة ، فالحاضر يستقي الحكمة من الماضي ويستلهمها السلوك فى المستقبل . ولم يخرج تتسيانو عن التقاليد السائدة فى فن التصوير باستثناء أن سحر فرشاته قد أضفى واقعية ملموسة على الرأسيْن المواجهين فى منتصف الصورة [ رأس الشاب الملتحي والأسد ] بينما ابتعد بالوجهيْن المجانبيْن عن الواقع المادي [ الشيخ والذئب إلى اليسار والصّبي والكلب إلى اليمين ] . وبهذا يكون تتسيانو قد بلغ الذروة فى تعبيره التصويري عن التباين بين الحاضر القائم وبين ما كان وما سيكون تعبيرا تلمسه العين ثم لا يلبث أن ينفذ إلى أعماق الحسّ .



لوحة ٦٨. تتسيانو: پيروسيوس ينقذ أندروميدا. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٦٩. تتسيانو: اختطاف الإله زيوس للأميرة أوربا متنكَراً فى صورة ثور. متحف إيزابللا ستيوارت جاردنر. بوسطن



لوحة ٧٠. تتسيانو: رموز الحكمة. الناشونال جاليري بلندن.

# ياكوبُو تنْتوُرِيتُّو (١٥١٨ ـ ١٥٩٤)

يا كوبو تنتوريتو هو المصوّر البندقي صاحب الرؤى الحالمة وأعظم فناني النزعة التكلّفية الباروكية ، وأحد عمالقة عصر النهضة اللاحق ، اكتسب اسمه من مهنة أبيه الصبّاغ Tentore فسُمي تنتوريتو أى الصبّاغ الصغير Tintoretto .
بدأ مرانه فى مرسم تتسيانو الذى ما لبث أن طرده بعد عشرة أيام لأنه لم يرتح إلى أسلوب رسمه ، وكان لهذه المعاملة الفظّة أثرها عليه فظلاً على جفاء دائم ، وإن حرص تنتوريتو الفنان على اقتناء ما يستطيع الظفر به من أعمال تتسيانو للإفادة منها . ويروي ريدولفي Ridolfi كاتب سيرة تنتوريتو أنه أخذ يعلّم نفسه بنفسه بعد طرده من مرسم تتسيانو تارة بدراسة الطبيعة المحيطة به وتارة أخرى باستلهام النماذج المستنسخة عن العصر الكلاسيكي وعن كبار الفنانين المعاصرين وبخاصة أعمال ميكلانجلو وسانسوڤينو ، حتى إنه انتهى إلى تشكيل أسلوبه الذاتي من خلال مزيج من أسلوبىْ ميكلانجلو وتتسيانو مجتمعيْن فنقش على مرسمه لافتة سجّل عليها عبارة : « تصميمات ميكلانجلو وألوان تتسيانو » . وقد بلغ من تأثره بميكلانجلو أن أعماله المبكرة كانت أشدّ قربا إلى شجن ميكلانجلو منها إلى أعمال تتسيانو ، حتى عُدّ تنتوريتو وميكلانجلو أعظم مصوّري الباروك على الإطلاق . واستقر تنتوريتو بالبندقية إلا أنه كان يتطلع إلى شيء لا يملك تتسيانو أو غيره أن يمنحه إياه ، وكان يعلم حق العلم أن البندقية التى وُلد بها لم تعد نفس البندقية التى عايشت شباب تتسيانو ، فلقد وقعت إيطاليا إبان شبابه هو تحت نفوذ إسبانيا . ولعل أعمال ميكلانجلو التى اجتذبته حتى عكف هياماً منه بها على رسم نماذجها كانت تتراءى له مشحونة بسحر لا يقاوم نابع من انطواء هذه الصور على قوة طاغية كأنما يؤجّجها شيطان الفن المُلهم ، ولا شك أنه كان مشدودا إلى تلك الروح التى انبثقت من خلال الأجساد التى صوّرها ميكلانجلو بجذوع عملاقة وأطراف ضخمة .

وكانت إيطاليا أثناء شباب تنتوريتو تعيش صحوة دينية ، كما أخذ الشّعر يشقّ طريقه إلى البندقية أكثر من أى وقت مضى ، لا لأن البندقية قد غدت مأوى الأدباء فحسب بل أيضا لانتشار الكتب المطبوعة . وبطبيعة الحال تشبّع تنتوريتو فى نشأته بالنزعتيْن الدينية والشّعرية ، ومع ذلك فإن أى أسطورة كلاسيكية أو قصة دينية اتخذها موضوعا لصوره كان الجانب الإنساني الذى يشير إليه جوهر الموضوع هو موضع اهتمامه الرئيس . فلم يعبّر عن إحساسه بالقوة من خلال تشكيل أجساد العراة العملاقة فحسب ، بل وكذلك من خلال ما يدبّ فى هذه الأجساد من طاقة جارفة وحيوية دافقة ، وأهم من ذلك من خلال تأثيرات الضوء بما كان يملكه من قدرة على بثّ الإشراق والإظلام فى الآفاق على هواه . وبطبيعة الحال لم يكن ليستطيع أن يفعل ذلك لو لم يمتلك مهارة تفوق مهارة تتسيانو فى معالجة الأضواء والظلال والمناخ . وقد اعتاد تنتوريتو تسليط الضوء على نماذج من الشمع يوزّعها داخل صندوق ليعرف تأثيره قبل تشكيل لوحاته . وكانت هذه المقدرة هى التى أتاحت له تقديم تلك الصيغ الرفّافة بالحيوية لقصص الكتاب المقدس وخوارق القديسين وإضفاء مكنون نفسه الشاعرية التى تبثّ فى أعماله أنغاما تنسرب إلى وجداننا من خلال الأضواء والألوان فتترعنا بالنشوة ، على نحو ما نرى فى لوحة « المسيح يخطو فوق مياه بحر الجليل » ( لوحة ٧١ ) التى تعدّ أعظم بواكير المناظر البحرية فى تاريخ الفن ، حيث يرهص تنتوريتو بأسلوب إلجريكو ، وكما نرى فى لوحة « خلق الطير والحيوان » ( لوحة ٧٢ ) التى تتجلّى فيها رؤى مصوِّر الأضواء عارضة ذلك التفسير الأمين لنص سفر التكوين القائل : « وقال اللّه لتفض المياه زحافات ذات نفس حيّة ، وليطر طيرٌ فوق الأرض على وجه جلد السماء » .

ولم يكن تعلق تنتوريتو بالشِّعر والدين نابعا من تأثير إغريقي أوَ كنَسي بل كان ولعا ثقافيا نابعا من إحساس بأهمية الفن فى إثراء الحسّ الإنساني بالجمال ودَفْعه إلى اطّراح القبح والدمامة إلى جانب ما يُشيعه فى النفس البشرية من سلوى فى ساعات المحن والخطوب . ثم إن الكتاب المقدس لم يعد بالنسبة إليه مجرد وثيقة للدعوة المسيحية بل هو إلى جانب ذلك مجموعة من الأمثال والرموز تُهدي الناس إلى دروب الخير والرشاد . ومن هنا رفض تنتوريتو تصوير المسيح والرسل والأنبياء كما كانوا عليه شخوصا يعيشون فى ظل الامبراطورية الرومانية ويتجوّلون وسط مشاهد خلوية رومانية الطابع ويرتدي حكامهم عباءة التوجا ، وإنما كان يصوّرهم بوصفهم رموزاً لمُثل عليا حيّة معاصرة . بل إن إيمانه بهذا الرأى جعله لا يتصورهم إلا على أنهم شخوص آدميون مثله يشاركونه ظروف الحياة التى يعيشها هو وقومه ، كما كان مقتنعاً بأنهم كلما كانوا يظهرون فى نفس ثياب أهل البندقية وبيئتهم ومسلكهم بدوا أكثر إقناعا بما يرمزون إليه . وهكذا لم يتردد تنتوريتو فى اقتباس أية قصة من الكتاب المقدس أو من الأساطير الدينية المتداولة وتصويرها على أنها حدث واقعي معاصر شهده بنفسه مصطبغ بمزاجه النفسي لحظة تصويره على نحو ما نرى فى لوحة « عرس قانا »[٣٢] ( لوحة ٧٣ ) التى تعدّ نموذجا صارخا لأهدافه التعبيرية ، فالخطوط التى تشكّلها المائدة المتراجعة نحو العمق والجدران والسقف ذو الدعائم الخشبية كلها تقود العين صوب مساحة على شكل هالة غير محددة تحيط برأس المسيح ، ثم يبدأ العنصر الدرامي للضوء والظل يؤدي دوره متحركا فى خط مائل عبر صف الشخوص النسائية صوب منتصف أمامية اللوحة حيث تملأ الخادمات الدنان بالماء الذى استحال نبيذا . فلقد أعدّ تنتوريتو منصّة الحدث بحيث تتلاعب فوقها التباينات بين العناصر الطبيعية والخارقة للطبيعة ، وبين الضوء الصناعي والضوء الطبيعي ، وبين الشخوص البشرية والمسيح عليه السلام ، ممهّدا بذلك المناخ الذى تنبثق وسطه المعجزة الخارقة المسجّلة فى الصورة .

وما أكثر ما أشار نقاد الفن إلى تأثير كل من ميكلانجلو وتتسيانو على لوحة « يوم الحساب » ( لوحة ٧٤ ) لتنتوريتو ، حيث يتصدّر الموضوعات الإيقونوغرافية فى هذه اللوحة المسيح فى قمة الصورة جالسا على عرشه يقضي بين الأرواح متوسّطا العذراء ويوحنا ، يليه من أسفل القديسون والشهداء يحملون الأدوات التى عُذّبوا بها ، كما نرى ملاكا يحمل الميزان [ القسطاس ] إلى أن نشهد مياه الطوفان الجارفة فى أمامية الصورة تكتسح الكَفَرة والمذنبين . وقد اطّرح الفنان الوضعات المواجهة التقليدية وقدّم عناصره فى اتجاهات مائلة متنوّعة فى الفراغ ، وهو ما يكشف عن العنف المأساوي للموضوع المصور .

وتنتمي لوحة « يوم الحساب » وكذا لوحة « عبادة العجل الذهبي » إلى كنيسة عذراء الحديقة « مادونا دلُّلورتُو » بالبندقية . ونقتبس فى هذه الدراسة جزئية من لوحة يوم الحساب تكشف عن ملاك يحمل ميزان الحسنات والسيئات [ القسطاس ] ( لوحة ٧٤ ) .



لوحة ٧١. تنتوريتو: المسيح يخطو فوق مياه الجليل.الناشونال جاليري بواشنطن



لوحة ٧٢. تنتوريتو: خلق الطير والحيوان. متحف الأكاديمية بالبندقية.



لوحة ٧٣. تنتوريتو: عرس قانا. كنيسة سانتا ماريا دلّلا سالوتيّ بالبندقية.



**لوحة ٧٤. تنتوريتو: يوم الحساب. ملاك يحمل ميزان الحسنات والسيئات (القسطاس). كنيسة لامادونا دللورتو. البندقية.**

وتصوّر لوحة « عبادة العجل الذهبي » قصتين فى آن معاً هُما منح اللّه الوصايا العشر لموسى فوق قمة جبل سيناء ، وتقديم شعب اليهود القرابين للعجل الذهبي . وكان قوم موسى قد استبطأوا رجوعه إليهم حين ذهب ليكلّم ربّه عند الجبل ففزعوا إلى أخيه هارون ليجعل لهم إلهاً يعبدونه ، فأمرهم أن يجمعوا له حُليّهم الذهبية ، فجمعوها وطرحوها بين يديه فإذا هو يصوغ منها عجلا جسداً له خوار ، وقال لهم هذا ربّكم فخفّوا إليه يقدّمون له القرابين زامرين راقصين مهلّلين . عندها أمر اللّه موسى أن يعود إلى قومه الذين ضلّوا من بعده كى يردّهم إلى عبادة الحق . وحين آب موسى إلى قومه لام هارون على ما فعل وأخذ بتلابيبه يعنّفه ، ثم حرّق العجل [ بَرَدَهُ ] فاستحال العجل رماداً فذرّاه فى الجو . ويسترعي انتباه مَنْ يُشاهد اللوحة كاملةً انتقال الحركة الدائرية السريعة من أعلى الصورة إلى حركة خافتة فى أدناها عبر إيقاع متدرّج البطء ، وهو ما يتيح للمشاهد تبيّن الشخوص بوضوح فى هذه القصة الثانية ( لوحة ٧٥ ) .

على أن الأثر الذى كان يخلّفه تنتوريتو على معاصريه والذى مازالت لوحاته كلها تخلّفها حتى الآن إلى جانب الواقعية الواضحة هو القوة الجارفة والاندفاع المُجتاح الدّاوي ، فرغم ضخامة الشخوص فى لوحة « اندلاع العاصفة أثناء حمل جثمان القديس مرقص فى شوارع الإسكندرية بعد استشهاده » ( لوحة ٧٦ ) إلا أنها تنطوي على تحرّر الطاقة من إسارها ، كما أن تأثيرات المنظور واستخدام الضوء وتصوير المناخ قد ارتقت إلى مستوى ضخامة الشخوص التى لا تلبث أن توحي للعين بمشاركة المشاهد لها نفس ضخامتها وقوتها . لقد كانت أغلب أعمال تنتوريتو دراسات متفجّرة ذات منظورات خارقة للعادة ، أضواؤها باهرة متنافرة يغلب عليها الاخضرار ، وشخوصها مضطربة هائجة محلّقة تشغل مساحة اللوحة بأكملها ، فيغدو سطحها وكأنه خشبة المسرح نتطلع إليها فنلمح أحداثا أغرب من الخيال على النهج الذي نراه فى لوحة العشاء الأخير ( لوحة ٧٩ ) .

ومن بين لوحات تنتوريتو الشهيرة لوحة « سوسنّه وشَيخا السوء »[٣٣] حيث يلفّ تنتوريتو جسد سوسنّه البض بضوء لا يشدّ أعيننا فحسب بل يجتذب إليها نظرات الشيخيْن من وراء الستار فيتلصّصان عليها وينبهران بها وتكون فى ذلك نهايتهما ( لوحة ٧٨ ) .

ولا يكتمل الحديث عن تنتوريتو دون ذكر علاقته الطويلة الحميمة بمدرسة القديس رُوكّو التى بدأها عام ١٥٦٤ . وكانت زخرفة مبنى المدرسة قد طُرحت فى مسابقة تقدّم لها خمسة من الفنانين قدّم كل منهم عجالته التخطيطية يوم التحكيم حتى إذا أتى دور تنتوريتو إذا هو يبسط لوحاته مكتملة أمام هيئة التحكيم التى لم تتردّد فى إسناد المهمة إليه فظل مرتبطا بهذه المدرسة ثلاثين عاما حتى نهاية حياته يرسم لها إنجيلها المصوَّر على الجدران فى تنوّعات حصبة التصميم والأفكار تَبْهرُ المشاهدين ، وحتى بات تنتوريتو لا يقل مكانه عن جوتو قصّاصا تصويرياً ، أما محلّلا للدوافع البشرية فلم يكن له ضريب أو مثيل . وإذ كان مبنى المدرسة يفتقر كثيرا إلى الضوء الطبيعي فقد دفعه هذا إلى استخدام الألوان المتألقة وإلى الاختيار الدقيق لمواقع اللوحات على النمط الذي تحمله لوحة « سجود الرعاة للمسيح الطفل » ( لوحة ٧٧ ) ولوحة « العشاء الأخير » ( لوحة ٧٩ ) . والثابت أن تنتوريتو قد قضى معظم حياته فى مدينة البندقية حيث أسفر عمله المتواصل عن تقديم حصيلة ضخمة من البورتريهات والصور الأسطورية والصور الدينية حتى ليعتبر أعظم مصور ديني خلال القرن السادس عشر قبل إلجريكو .

وأخيرا فليس من شك فى أن تنتوريتو شخصية فريدة شأنه شأن ميكلانجلو وتتسيانو وروبنز ، قد يجده المرء متطرّفا عَجِل الارتجال ، وقد يكون هناك مَنْ يستنكر قتامة ألوانه والتواءات شخوصه وعدم انتظام مجموعاته وجموح فرشاته ، وقد يكون هناك مَنْ يرميه بالتكلّف الذى يهوّن من قدر ابتكاراته ، أو يتّهمه بنقائص هى جزء لا يمكن فصله عن مزاياه الكثيرة ، غير أن من المؤكد أنه لم يوجد قبله ولا بعده مثيل له في اتقاد القدرة المتدفقة التهابا وسطوعاً كما لم يوجد قبله ولا بعده مَنْ جاءت لوحاته فى مثل ومضات البرق الخاطفة أو فى مثل هذا المزيج من الأضواء وظلال الغمام . وقد يكون من العسير وصف لوحات تنتوريتو غير أنه لا يعسر على المرء أن يتبيّن وراءها ومضة إلهام خاطفة ، وكأنه يعيش تلك اللحظة التى تتتابع فى عينيْ الإنسان أحداث حياته كلها فى شريط لاهث الإيقاع ساعة تعرّضه لخطر داهم ، ولا يستطيع غير عباقرة الفنانين وحدهم أن يعايشوا مثل هذه اللحظة وأن يبدعوا خلالها أعمالا فنية عصيّة على النسيان . وكان تنتوريتو واحدا من هؤلاء العباقرة العظام حتى قال فيه الأديب هنرى چيمس فى كتابه « ساعات إيطالية » ١٩٠٩ : « ليس ثمة متعة تعدل تأمّل لوحة رائعة من لوحات تتسيانو إلا إذا كانت تأمّل رائعة من روائع تنتوريتو » .



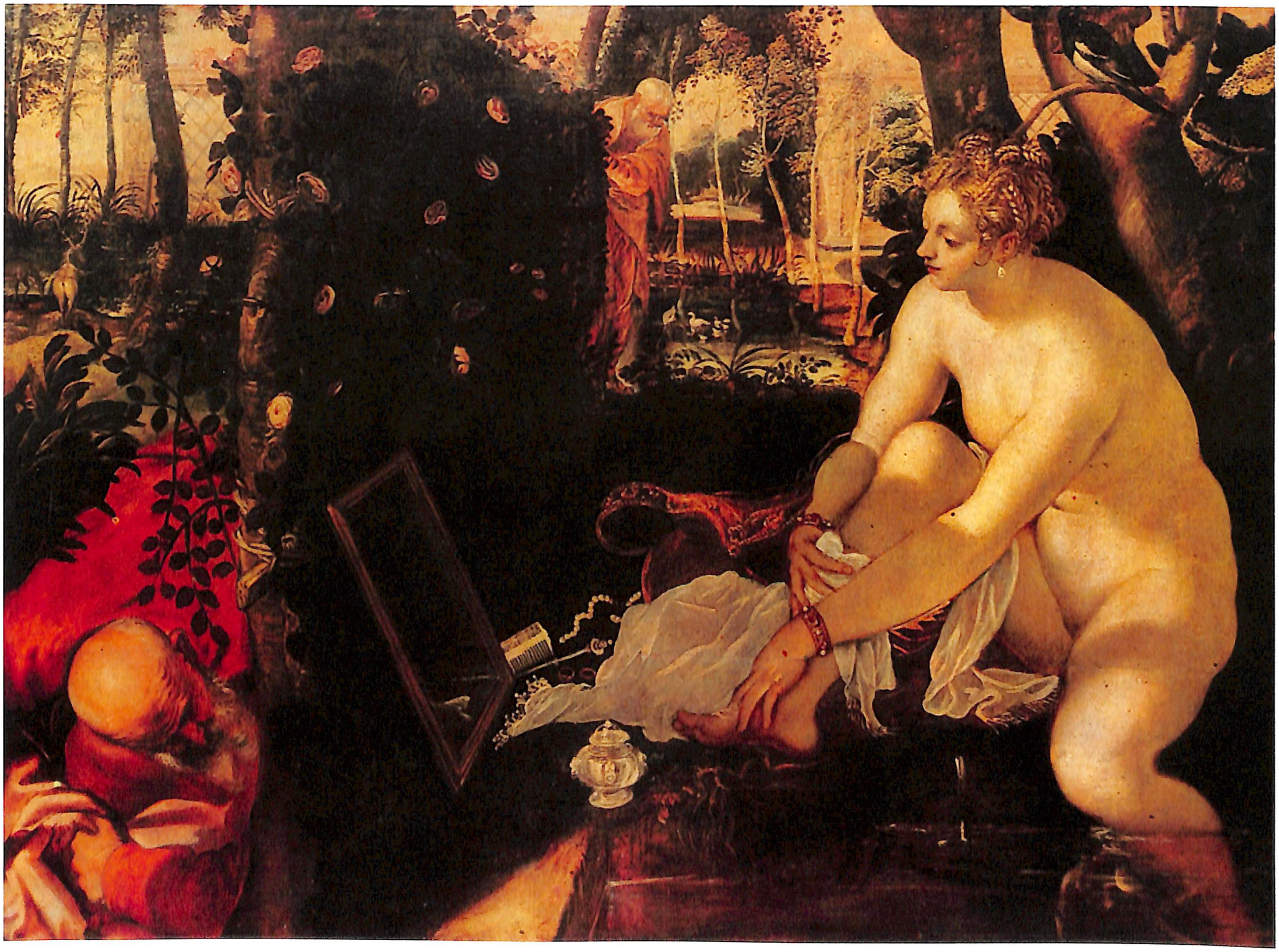
لوحة ٧٥. تنتوريتو: اليهود يقدمون القرابين للعجل الذهبي. كنيسة لامادونا دلّلورتو. البندقية.



لوحة ٧٦. تنتوريتو: انـدلاع العاصفة أثناء حمل جثمان القديس مرقـص فى شوارع الإسكندرية بعد استشهاده. متحف الأكاديمية بالبنـدقية.



لوحة ٧٧. تنتوريتو: سجـود الرعاة للمسيح الطفـل. سكولا سان روكو. البنـدقية.



لوحة ٧٨. تنتوريتو: سوسنّه وشيخا السوء. متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ٧٩. تنتوريتو: العشاء الأخير. كنيسة سان چورچيو بالبندقية

# باولوڤيرونيزي (١٥٢٨ ـ ١٥٨٨)

وُلد باولو كالياري ڤيرونيزي Veronese بمدينة ڤيرونا ، ويعدّ أحد كبار مدرسة التصوير البندقية ، وكان أبوه قد وفد من بحيرة لوجانو إلى ڤيرونا ليواصل حرفته فى صقل الأحجار الكريمة وهى المهنة التى تدرّب عليها باولو فى صباه ، كما أمضى شطرا من شبابه المبكر فى حانوت شقيقه أنطونيو الذى كان يتاجر فى الأنسجة النفيسة والمطرّزة ، وهو أيضا ما ترك أثره عليه فى تصوير ثياب شخوصه . ومنذ كان في الرابعة عشر من عمره أظهر اهتماما شديدا بالتصوير ، فتتلمذ على يد عمّه وحميه فيما بعد أنطونيو باديلي Badile ولقَنَ عنه تقنية محلية استقرت فى ڤيرونا منذ العصور الوسطى هى الولع بتصوير الناس والعمائر متلازمين ، وهو ما أثمر تكويناته الزخرفية الضخمة للولائم بما انطوت عليه من تمثيل للعمائر البديعة وحشود الضيوف التى اشتهر بها . كذلك تأثر باولو بكبار المصوّرين ذوى النزعة التكلّفية مثل بريماتّتشيو Primaticcio وپارميچيانينو Parmigianino ، ثم برافائيل وتتسيانو وألبرخت دورر ؛ إلى أن اهتدى مبكرا فى حياته الفنية إلى نضج الأسلوب الذى استقر عليه ولم يحد عنه بعد ، والمتمثّل فى انفساح رقعة لوحاته ، وفى دقة رسومه التى تقترب من النزعة الأكاديمية ، وفى تلوينٍ تَغْلبُ عليه الشُّقرة ، وفى وضوح المعالجة المعمارية مع تجلّي العلاقة بين الفراغ والعناصر التى يضمّها ، وفى جلال الشخوص الأنيقة التى يحشد بها موضوعاته المصورة .

وكانت ڤيرونا إحدى مدن جمهورية البندقية التى لم يتخذ منها حاكمٌ مقرا له ، كما لم يزدهر فيها العلم والفكر ازدهاره فى البندقية . ذلك أن مسيرة الفكر والمشاعر عادة ما تكون بطيئة فى تسلّلها على العكس من مستحدثات الأزياء التى تطرق كل الأبواب بخُطى عَجْلى ، وهكذا سبقت مستحدثات الأزياء وقواعد المراسم والسلوك الإسپانية الفكر والفن فى الوصول إلى ڤيرونا حتى لنجد باولو كالياري وقد تأثر بهذه البدع التى لم يلبث أن وظّفها بدوره في لوحاته التى تصوّر الولائم الباذخة المكتظة بالشخوص البالغة الترف والأناقة . أما الأمر اللافت للنظر فهو أن الكنائس والأديرة كانت أهم عملاء ڤيرونيزي ، إذ يبدو أن مرحه وانغماسه فى شؤون الدنيا ـ وهى سمات كبريات لوحاته عن الولائم ـ كانت موضع الترحيب من القسس والرهبان الذين كان يُظن فيهم أنهم أبعد ما يكونون عن التعلّق بمثل هذه الموضوعات ، وهو أمر يكشف عن مدى تغلغل روح عصر النهضة فى نفوس القائمين على الأنظمة الدينية ، فإذا هم يهجرون التظاهر الزائف بالتقوى والتقشف .

وفى عام ١٥٥٤ عُهد إلى ڤيرونيزي بزخرفة إحدى قاعات قصر الدوج بالبندقية وكان ذلك بداية استقراره نهائيا بالمدينة . وكانت كنيسة القديس سباستيان بالبندقية ـ حيث دُفن ـ فى حياة ڤيرونيزي الفنية بمثابة مدرسة القديس روكّو بالنسبة لتنتوريتو ، إذ بدأ في زخرفتها منذ عام ١٥٥٦ . وفى عام ١٥٦٢ عُهد إلى باولو بتصوير لوحة « عُرْس قانا » الشامخة لتزيين قاعة الطعام بكنيسة سان جورچيو ماچيورى بالبندقية ، واحتلت موقعها فى عام ١٥٦٣ فأسبغت جمالا بلا ضريب على هذا المبنى البديع الذى شاده پالاديو . وقد استولى الجيش الفرنسي على هذه اللوحة أثناء الحروب التى أعقبت الثورة الفرنسية فنقلها إلى باريس ، وبعد توقيع معاهدة الصّلح فى عام ١٨١٥ اتخذ الفرنسيون من ضخامة اللوحة ذريعة لعدم إعادتها إلى إيطاليا والاحتفاظ بها فى مكانها بمتحف اللوڤر حتى يومنا هذا .

وكان تصوير الحفلات هو أنسب الموضوعات التى تجتذب باولو ڤيرونيزي وتثير حماسته ففيها تتجلّى أبهة الديكور وفخامة اللقاءات الاجتماعية واحتشاد التصميمات الزخرفية بما يُمتع العين من مختلف أنواع الزهور والثمار والحيوان والثياب الباذخة والمهرّجين بأزيائهم الغريبة . والمعروف أن ڤيرونيزي لم يرفض قط تصوير لوحة لحفل ، ويروي ڤاساري أنه قرأ له عبارة بخط يده على ظهر إحدى رسومه يقول فيها : « وددتُ لو أصوّر وليمة فاخرة فى قاعة فخمة تؤمّها العذراء والمسيح المخلّص والقديس يوسف . عندها سيقوم على خدمتهم أعلى الملائكة قدرا وقد انهمكوا فى تقديم أطايب الطعام والفاكهة فى أطباق من الذهب والفضة على حين يقوم ملائكة آخرون بتقديم أفخر أنواع النبيذ فى أكواب من البلّلور وأقداح مذهّبة » . بهذا العشق المفرط لعالم المظاهر انكبّ ڤيرونيزي على تصوير موضوعه الأثير ، وبهذا أثبت أنه على الرغم من اشتقاق اسمه من اسم مدينة أخرى إلا أنه كان بندقيّ المزاج أكثر من البنادقة . وحتى تتسيانو المعروف بحسّه الدرامي الآسر وببصيرته الإنسانية النافذة لم يصل فى تصويره للأحفال إلى المرتبة التى بلغها ڤيرونيزي . ففى لوحة « عرس قانا » ( لوحة ٨٠ ) نجد المشهد الذى يضم أكثر من مائة وثلاثين شخصا إلى جانب يسوع والعذراء المتصدّرين الصورة ليس إلا وليمة عُرس فاخرة في البندقية أضفى عليها الفنان الكثير من خياله إلى جوار حصيلته من مشاهداته فى الحياة اليومية . فليس عريس قانا الأسود اللحية الرافل فى زىّ أرجواني مذهّب والجالس فى أقصى يسار اللوحة إلا ألفونسو دافالوس أحد النبلاء الإسپان المعاصرين لڤيرونيزي ، تجلس إلى جواره عروس قانا والتى ليست سوى إليانور النمساوية شقيقة شارل الخامس وزوجة فرانسو الأول ملك فرنسا ( لوحة ٨١ ) . وثمة پورتريهات ملكية أخرى تبدو فى يسار اللوحة تضم فرانسوا الأول وشارل الخامس [ شارلكان ] وسليمان الأول سلطان تركيا وماري ملكة إنجلترا ، على حين تمثّل بقية الشخوص رهبانا وكرادلة معروفين ونفرا من أصدقاء ڤيرونيزي . وأهم ما يلفتنا بين الپورتريهات المصوّرة ينحصر فى منتصف أمامية اللوحة حيث يتكون الأوركسترا من أشهر مصوّري البندقية حينذاك . فإلى اليسار من منتصف الصورة مباشرة تشدّنا شخصية الرجل الأصلع الأسود اللحية فى العباءة الصفراء العازف على آلة الڤيول الكبيرة وليست فى واقع الأمر سوى پورتريه ڤيرونيزي نفسه ، يقابله تتسيانو العجوز فى ردائه الدمقسي الأحمر يعزف على الباص ڤيول ، على حين يمسك تنتوريتو بآلة ڤيول أخرى هامسا فى أذن ڤيرونيزى . أما عازف الفلوت إلى جوار تنتوريتو فهو المصوّر چاكوبو باسانو ، ويقف إلى اليمين شخص حاملا كأسا بيُسراه هو بنيديتو كالياري شقيق ڤيرونيزي الذى عُرف عنه إسهامه مع أخيه فى تصوير الخلفيات المعمارية لبعض لوحاته الكبرى . ويحيط بهذه الشخوص الجليلة المقام وبكبار الفنانين من كل الاتجاهات حشد من ضيوف أقل شأنا . كما نرى فوق رأس المسيح وراء السياج قصّابا يقطع اللحم بالساطور بينما ينشط الخدم فى إعداد الطعام وتقديمه على صحاف من الذهب والفضة تتصاعد منها الأبخرة . وإن ما يُضفي الوحدة أساسا على هذا التكوين الفني البديع هى العناصر الأفقية والرأسية ، بدءا من مائدة الطعام ومرورا بالسياج



لوحة ٨٠. ڤيرونيزي: عرس قانا. متحف اللوڤر.







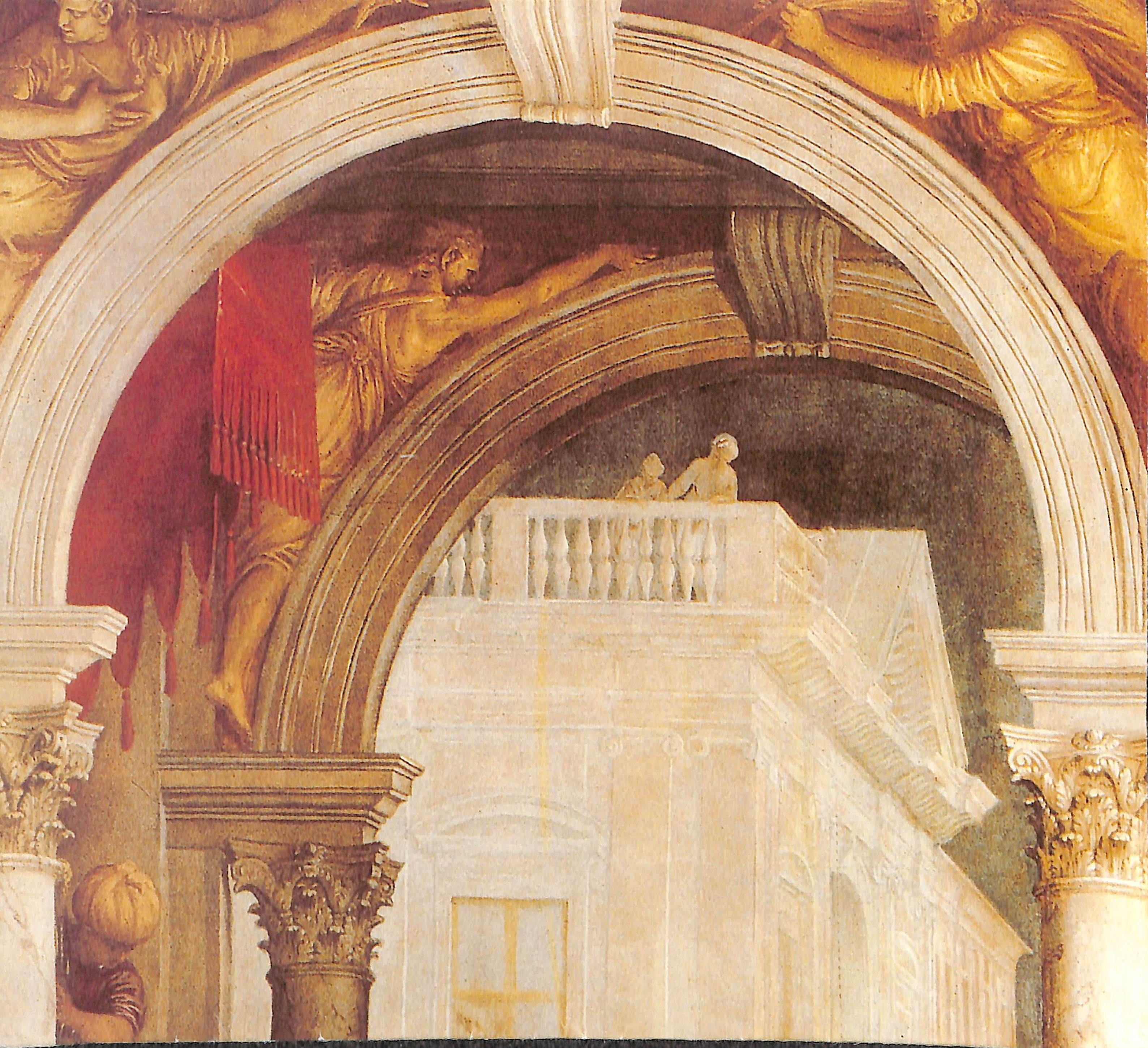




لوحة ٨١. ڤيرونيزي: عرس قانا. (تفصيل).

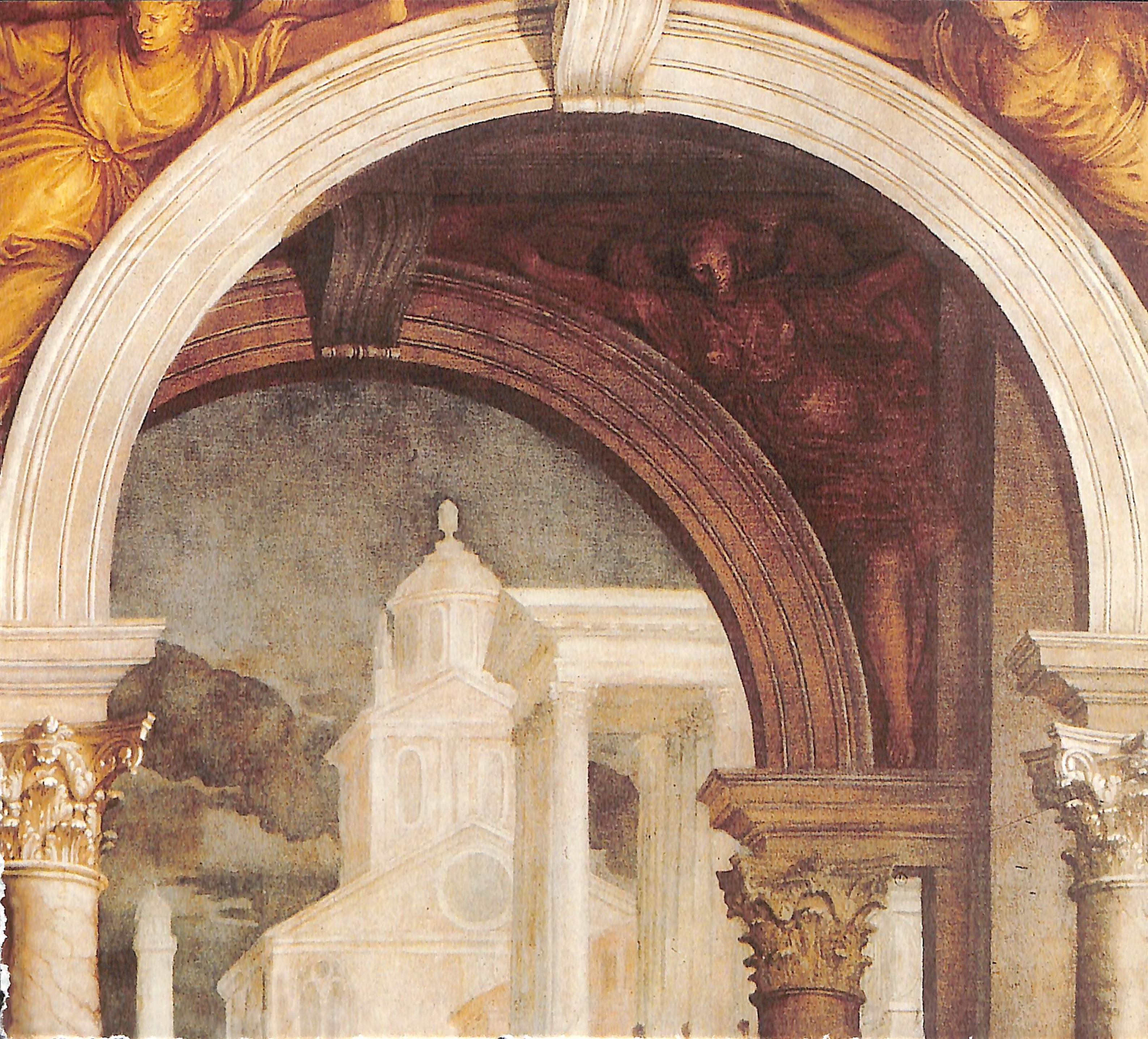


لوحة ٨٢. ڤيرونيزي: وليمة فى بيت لاوي.متحف الأكاديمية بالبندقية.



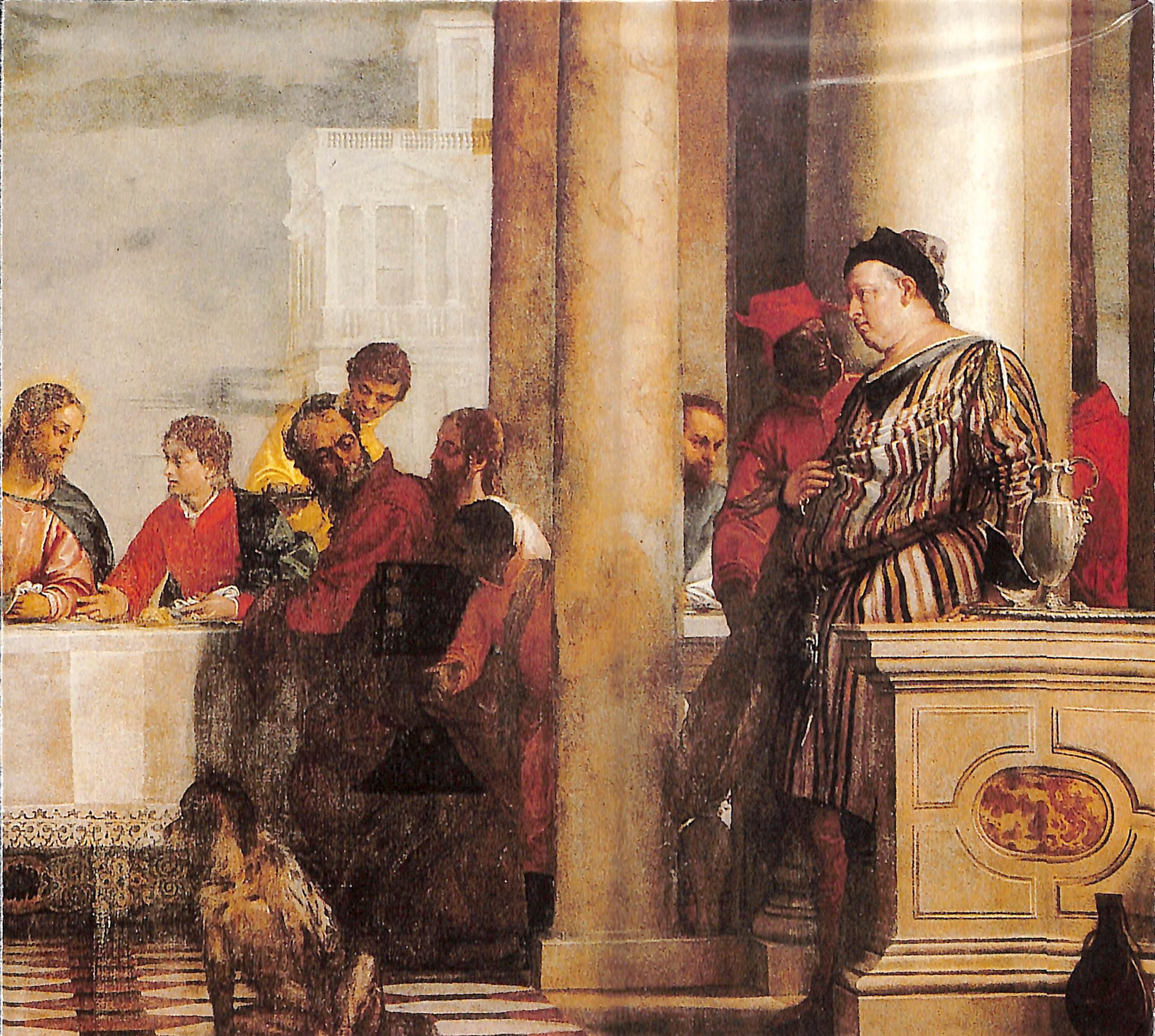







FECIT D. COVI. MAGNV. LEVI






LVCA. CAP. V.

والأعمدة الكورنثية الغزيرة الزخارف على كلا الجانبين وانتهاء بالمباني المحاكية لعمارة سانسوڤينو وبالاديو تحت السماء الصافية . وقد راعى الفنان مبدأ التوازن بما فرضه من تباين بين مشهد الجموع الغفيرة فى أدنى الصورة وبين صرامة النظام المعماري وانفساح السماء المكشوفة فى أعلاها .

وآخر صور ڤيرونيزي الضخمة وأكثرها نضجا بين لوحات الولائم التى يؤمّها المسيح وتلاميذه هى لوحة « وليمة فى بيت أحد اللاويّين » ( لوحات ٨٢، ٨٣، ٨٤، ٨٥ ) التى رسمها خصيصا لرهبان القديسيْن چوڤاني وپاولو عام ١٧٥٣ بعد عشر سنوات من لوحة « عرس قانا » . وهى لوحة ضخمة فسيحة أُعدت لتزيين قاعة بالغة الانفساح ، وقد نقلت خلفيتها المعمارية والسماء المكشوفة الظاهرة وراء العقود الثلاثة للرهبان المعزولين فى الدير صورة العالم الخارجي يأنسون بها . وهى أقل حجما من لوحة « عرس قانا » ولا تضم أكثر من خمسين شخصا فى أحجامهم الطبيعية وتبدو أقل ازدحاما من اللوحة السابقة . أما مضمون هذه اللوحة فجدير بالذكر ، إذ كان موضوع « العشاء الربّاني » هو المشهد التقليدي لتزيين قاعات الطعام بالأديرة وكان على ڤيرونيزي أن يملأ الفراغ الفسيح الذى كانت تحتله لوحة للعشاء الربّاني من تصوير تسيانو دمّرها الحريق ، فاستبدل بها هذا الموضوع ، خارجا بذلك عن التقاليد المألوفة والواقع التاريخي ، وهو ما أوقعه بين براثن محاكم التفتيش التى تسجّل وثائقها أقوال ڤيرونيزي بما كشفت عنه من أسرار هذه اللوحة ، إلى جانب ما تضمّنته من آرائه الفنية . وكانت المحكمة قد أثارها تصدّر كلب فى أمامية لوحة ڤيرونيزي وإغفاله رسم مريم المجدلية كما جرت العادة ، فضلا عن زجّه بجند ألمان أجلسهم على الدَّرَج فى أقصى اليمين فى عهدٍ من أشدّ عهود تاريخ الكنيسة حرجا حين قامت حركة الإصلاح الديني بزعامة مارتن لوثر فى ألمانيا . وقد جرى الاستجواب على النحو التالي :

**ـ هل ثمة جهة هى التى كلّفتك بإقحام شخوص الألمان والمهرّجين وما شابههم في هذه اللوحة؟**

**ـ لا أيها السادة، فلقد تلقيتُ تكليفا برسم اللوحة دون توجيه معين، فشكّلتُها على النحو الذي تراءي لي، كما أوحت لي ضخامة اللوحة بإمكان استيعابها لتفاصيل شتى.**

**ـ هل تري أن الزخارف التى أضفتها إلى لوحتك المصوّرة لائقة بموضوعها وبشخوصها الرئيسة، أم أنك تضلّ عندما يشطّ خيالك عن التمييز بين ما يليق وما لا يليق؟**

**ـ إنني أرسم صوري بما أراه مناسبا للتشكيل العام، خاضعا في ذلك لما تفرضه عليّ موهبتي. ثم إن فنّي لا يتضمن فكرا يمكن أن يُخشَى ضرره، وإنما هو نوع من الزركشة المرحة التي تمجدّ الربّ من خلال اللون والضوء، فلستُ إلا مجرد فنان مصوّر.**

**ـ وهل من المناسب في لوحة للعشاء الأخير للمسيح أن تصوّر المهرّجين والسكارى الألمان والأقزام وغيرهم من السوقة؟**

**ـ لا أيها السادة.**

**ـ ألم يصل إلي علمك أنه قد جرت العادة في ألمانيا وغيرها من الأماكن الموبوءة بالهراطقة علي حشد الصور بما يسيء إلى الكنيسة الكاثوليكية المقدسة وبما يشوّهها في أعين الجهلة والأغبياء؟**

**ـ بلى. إنهم يخطئون حين يفعلون ذلك في حين أنني أقتدي بسنّة أساتذتي.**

**ـ وما الذي استنّه أساتذتك؟**

**ـ لقد رسم ميكلانجلو في مصلّي البابا بروما الربّ يسوع وأمه العذراء والقديس يوحنا والقديس بطرس وجمهور الملائكة والأبرار عرايا، بل وفي وضعات تبعد عن الوقار.**

وعندما قضت محكمة التفتيش بأن يُجري ڤيرونيزي بعض التعديلات فى لوحته ، اهتدى إلى حل عبقري ، إذ اكتفى بتغيير عنوان اللوحة من « العشاء الربّاني » إلى « وليمة فى بيت أحد اللاويين » ، وهو موضوع خارج عن نطاق الإيقونوغرافية الكنسية التقليدية . وحتى يقضي على أية محاولة لتمويه مقصده لجأ إلى إجراء غير مألوف فى التقاليد الفنية الإيطالية بأن سجّل هذا العنوان فوق حلية معمارية بارزة فى أعلى الدَّرج الأيسر ، على حين حمل الموقع المقابل له فى الجانب الأيمن آيات ثلاث من الإصحاح الخامس من إنجيل لوقا تتحدث عن إقامة أحد اللاويين وليمة ليسوع وتلاميذه واللائذين به ، فكان من الطبيعي أن يكون بينهم مَنْ أتى طلبا للشفاء من المرضى والعجزة جاءوا يلتمسون البرء .

ولعل أهم ما يسترعي الاهتمام فيما جاء على لسان ڤيرونيزي خلال دفاعه عن الفن هو أن اللوحة المصورة رمزٌ لتحرّر الاعتبارات الجمالية والشكلية من إسار الموضوعات الدينية التقليدية الضيقة الأفق ، وأن قوانين الفراغ واللون والتصميم تتجاوز أى اعتبار آخر .

ويتجلّى تجاوز ڤيرونيزي للتقاليد المعتمدة فى أسلوبه غير المألوف الذى تناول به التفاصيل التقنية ، كما تكشف المضاهاة بلوحة « العشاء الربّانى » لليوناردو عن أنه على حين كانت تتجمع خطوط دافنشي المعمارية فوق رأس المسيح فيغدو بذلك مركز الصورة ، لا يلتقي مع ڤيرونيزي عند شخص المسيح إلا خطوط قراميد الأرضية ، بينما تقود الأعمدة الكورنثية الرأسية وكذا أعمدة سياج الدَّرج العين إلى شخص ڤيرونيزي نفسه فى اليسار بوصفه المضيف . ولكى يراعي الفنان مبدأ التوازن جعل أحد القهرمانات يحتل الجانب المقابل له ( لوحة ٨٣ ) ، وساعد على تأكيد هذا التوازن سموق العمودين الكورنثيّين الشامخيْن اللذيْن يقف أمامهما ڤيرونيزي والقهرمان . وحول المائدة التى يكسوها نسيج الدمقس جلس المسيح متوسطاً تلاميذه الإثنى عشر الذين تميّز من بينهم بطرس وحده بثوبه الوردي وعباءته الخضراء وقد أخذ فى تقطيع الحمَل إلى أنصبة لتوزيعها على رفاقه ( لوحة ٨٤أ ، ب ) ويلتفت المسيح إلى اليسار متحدثاً إلى جاره [ وهو يوحنا عادة ] . وعندما سُئل ڤيرونيزي حين استجوبته محكمة التفتيش عن الشخصيات الأخرى التى تضمّها اللوحة راوغ مدّعيا أنه لا يذكر مثل هذه التفاصيل ، إذ كان قد رسمها منذ أمد بعيد ، وإن كان الأمر على العكس من ذلك فلم يكن قد مضى على تصويره اللوحة أكثر من عشرة شهور ، كما أنه كان يعرف حق المعرفة أنه رسم فى اللوحة أصدقاءه الفنّانين ، حيث يبدو تتسيانو بمعطفه وقلنسوته الحمراوين جالساً إلى المائدة في مكان بارز بأقصى اليسار ، كما اتخذ ميكلانچلو المكان المقابل له فى أقصى اليمين . أما الشخصان الجالسان على الدَّرج الأيمن فهما الجنديان اللذان أثارا حنق محكمة التفتيش لارتدائهما زىّ الجنود المرتزقة الألمان . وعلى أية



لوحة ٨٣. ڤيرونيزي:
وليمة فى بيت لاوي.
تفصيل: القهرمان.



لوحة ١٨٤أ. ڤيرونيزي: وليمة فى بيت لاوي (تفصيل)



لوحة ٨٤ب. ڤيرونيزي: وليمة فى بيت لاوي (تفصيل)

وإذا انتقل المرء من التطلع نحو هذه اللوحة العجيبة إلي محاولة تصنيفها من حيث أسلوبها وطرازها فلا شك أنه سيكتشف عناصر شتّى من عناصر الطراز الباروكي المبكر . وأول هذه العناصر هو الخروج المحسوب عن تصوير منظور مركزي واحد فى الصورة إلى منظورات متعددة متباينة الاتجاهات . والعنصر الثاني هو عدم الاكتراث بالتضاؤل النسبي كلما أمعنّا عمقاً ، وهو ما يجعل هذه اللوحة تنزع نحو حركية الطراز الباروكي والإيحاء بالإيهام بأكثر مما تميل إلى سكون طراز النهضة ، كما أنها تتضمن عنصراً آخر من عناصر الطراز الباروكي هو ضخامة حجمها بأكثر من المألوف ، فضلاً عن الأهمية التى أعطاها الفنان للخطوط المائلة فى تكوينه الفني . واللافت للنظر أيضاً أن المصوّر بينما تناول موضوعه بحرية وانطلاق إلا أن ثمة نزعة أكاديمية ملحوظة نلمسها فى أبنيته المعمارية التى جاءت وفق طراز پالاديو . وهكذا تكون هذه اللوحة هى أحد المعالم المبكرة لطراز الباروك الذى سوف يسيطر على فن التصوير لفترة تزيد عن القرن .

حال فقد أبقى ڤيرونيزي عليهما فى الصورة ، كما أبقى على المهرّج الزنجي الواقف أمام المضيف والقزم الذى يحمل على ساعده ببغاء يعابثه الصبيّ الزنجي . ويحتدم المشهد بالإضافة إلى ذلك بنشاط الخدم الصاخب الذين يصبّ بعضهم النبيذ من الأوعية المعدّة للضيوف ، ونرى كلباً يراقب فى توثّب قطة تحت المائدة ، ويسترعي انتباهنا جو الألفة السائد حتى نشهد أحد الضيوف معتمرا بقبعة عريضة الحافة وآخر يسوّك أسنانه متطلعاً نحو ڤيرونيزي من بين العمودين . وأغلب الظن أن الفنان قد أضاف هذين المشهدين للتخفيف من جمود المشهد المعماري الأكاديمي المتراصف . ويكشف ڤيرونيزي عن براعة تكوينه الفني من خلال حسّه بالتوازن ، وقدرته على تنسيق الجموع الغفيرة دون أن تكون ثمة زحمة أو فوضى . ولعل إحدى الميزات الكبرى لهذه اللوحة هى مراعاة مبدأ التوازن ؛ بين الفراغ المكشوف والفراغ المحتشد ، وبين الشكلية المعمارية والتلقائية الإنسانية ، وبين صرامة التقاليد وتحرّر الخيال ، وبين السلوك الرصين للشخوص الجالسة وسط الصورة والمرح الصاخب للشخوص الجالسة على الجانبين . وينطبق هذا التوازن بالمثل على المعمار فثمة مراعاة للتوازن بين منحوتات الشخوص الزخرفية فى التوشيحات(٣٤) وبين الأعمدة الكلاسيكية ذات الطراز الكورنثي بين العقود الثلاثة . ويمتد هذا التوازن أيضاً إلى مجال الألوان حيث يتباين دفء ألوان ثياب الضيوف فى أمامية الصورة تبايناً تاماً مع بياض الرخام المصقول وهدوء زرقة السماء التى تعلو العمائر الڤينيسية فى الخلفية .

على أن المتاعب العديدة التى لقيها ڤيرونيزي على أيدي محاكم التفتيش جعلته يتجه نحو اللوحات الزخرفية والرمزية والأسطورية الضخمة على نحو ما نرى فى لوحتيه « اختطاف أوربا » ( لوحة ٨٥ ) و« ڤينوس وأدونيس » ( لوحة ٨٦ ) إلى أن أصبح للمناظر الخلوية شأنها فى لوحاته بعد أن أفاض عليها الكثير من قوة التعبير وعمق الدلالة ، كما أنه غدا بفضل ألوانه المميزة أشدّ المزخرفين البنادقة بذخاً وأبهة فى أعماله .

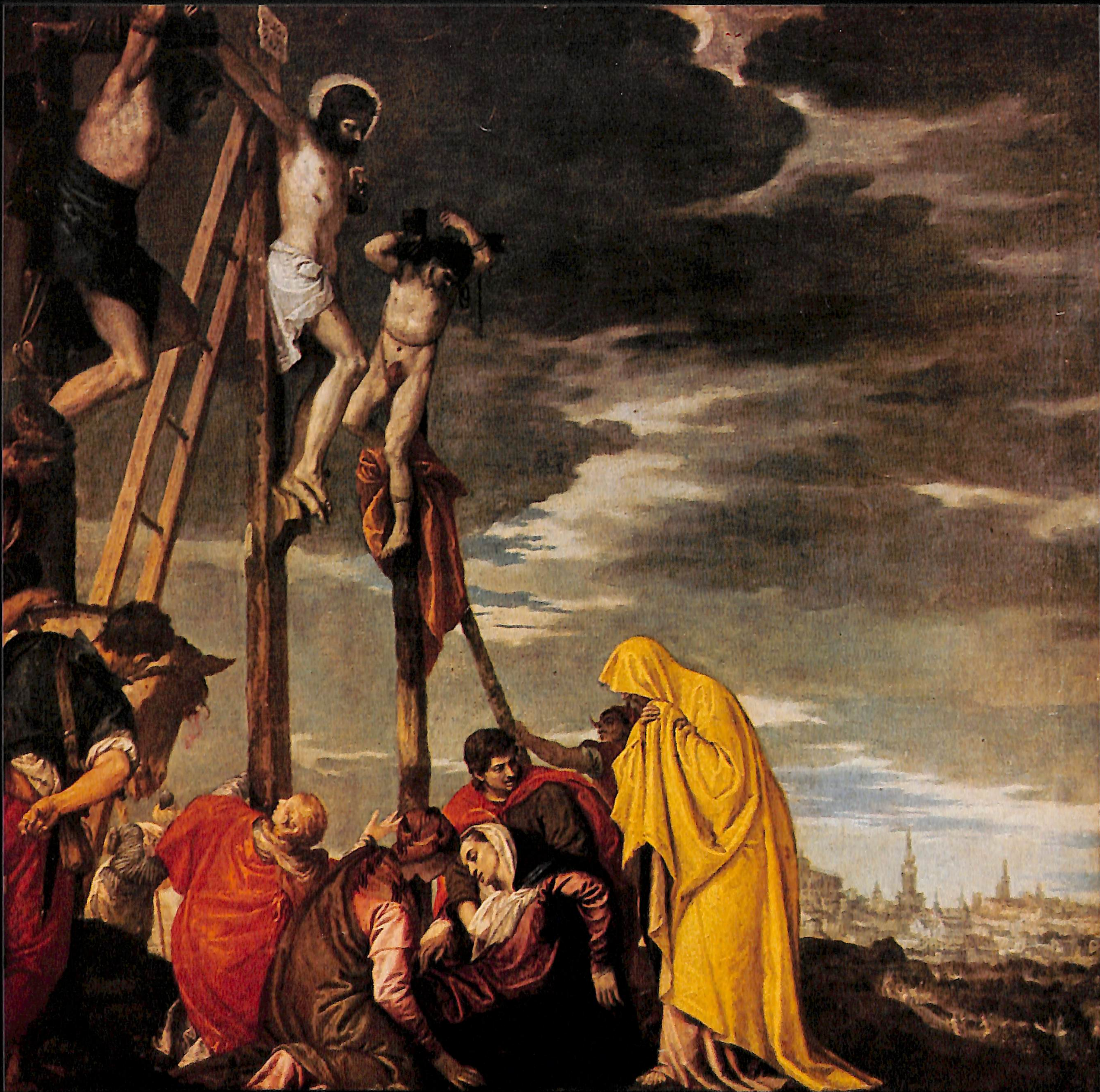
وثمة لوحة رائعة لـ « صلب المسيح » ١٨٦٥ محفوظة بمتحف اللوڤر ( لوحة ٨٧ ) حيث تنتصب أمام سماء فسيحة داكنة مغشّاة بالسّحب تحتل وحدها النصف الأعلى الأيمن من اللوحة الصّلبان الشامخة مهيمنة على مجموعة النساء المنحنيات فى حدب ومواساة على السيدة العذراء المغشي عليها . ولقد تناول ڤيرونيزي موضوع الصّلب أكثر من مرة ولكنه لم يصوّره قط بمثل هذا الحسّ الدرامي النادر . وتبدو براعة ڤيرونيزي هنا وكأنه مخرج سينمائي بارع فى إيحائه بالتأثير المأساوي من خلال تكوينه المائل الذى يحشد الشخوص فى الزاوية اليسرى من الصورة كي يحقق انطباعاً موحياً باختلال التوازن وبما يخالف المألوف . أما البدعة العبقرية التى تضفي نكهة الاتساق على هذا التكوين الجرىء فهو تصويره للمرأة المدثّرة بالعباءة الصفراء وكأنها طيف ظلّي Silhouette شامخ ، وتوحيده بين الأضواء بتغشيتها بشغاف لوني أصفر صُفرة الكبريت فإذا هى قد تبدّت فى اللون الذى يمثّل نهاية الكون ، لون العواصف والأعاصير .



لوحة ٨٥. ڤيرونيزي: اختطاف أوربا. متحف الكابيتولينوس بروما



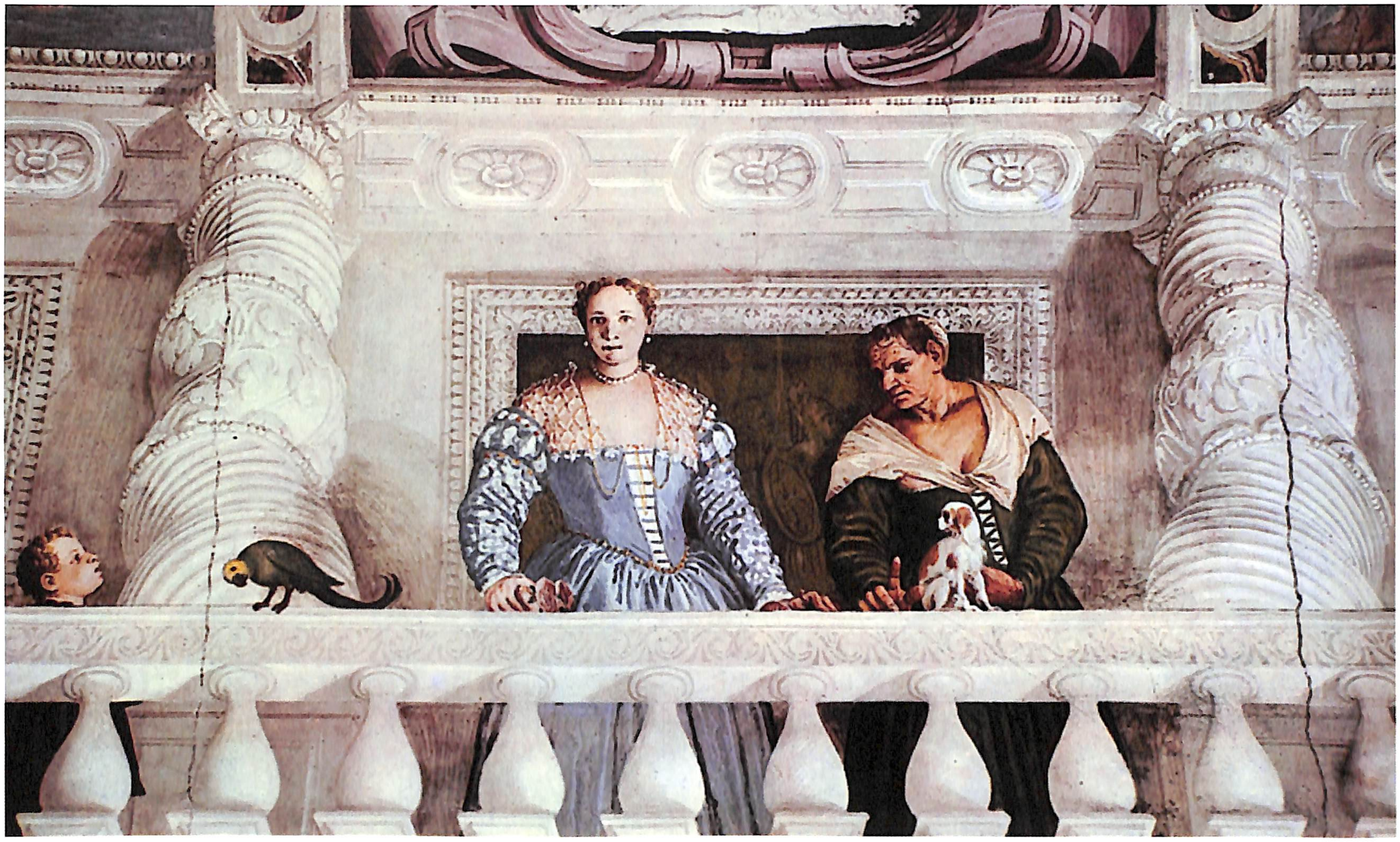
لوحة ٨٦. ڤيرونيزي: ڤينوس وأدونيس. متحف تاريخ الفن بڤيينا



لوحة ٨٧ . ڤيرونيزي : صلب المسيح . متحف اللوڤر .



لوحة ٨٨. ڤيرونيزي: تأليه مدينة البندقية. قصر الدوج بالبندقية.



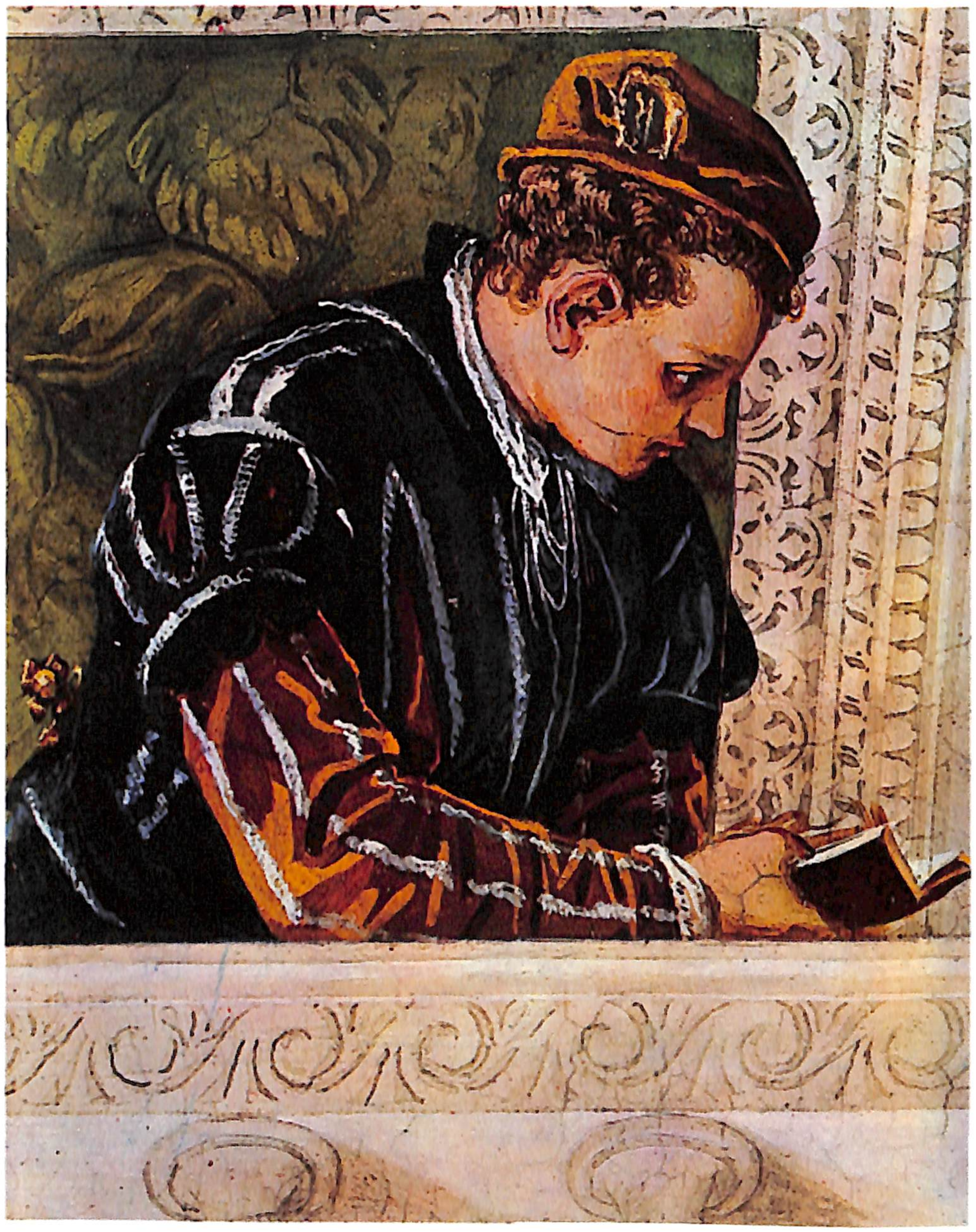
**لوحة ٨٩. ڤيرونيزي: دوقة باربارو تطلّ مع وصيفتها من شرفة قصرها: ڤيلا باربارو. مازيرا**

وفى عام ١٥٧٧ شرع پاولو ڤيرونيزي فى إعداد لوحات جديدة لقصر الدوج أهمها لوحة « تأليه مدينة البندقية » Apotheosis of Venice ، وهى تكوين شامخ بالغ التعقيد مصوّر على السقف ، ويضم حشداً هائلاً من وجهاء البندقية حول عمودين شديدى الضخامة يبدوان فى منظور متراجع ( لوحة ٨٨ ) . وتعدّ هذه اللوحة أروع حلقات سلسلة الأعمال التى استهلّها بهذه اللوحة فى هذا القصر وتوفّى على أثر فراغه منها ، وإن ظل مرسمه يواصل رسالته عدة سنين بعد غيابه باحتلال شقيقه بنيديتو وولديه كارلو وجبرييللي مكانه ، بل إنهم كانوا يوقّعون أعمالهم باسم « خلفاء پاولو » Heredes Paoli .

وفى الحق إن أعمال پاولو ڤيرونيزي تمثل أمتع إنجازات البندقية فى المرحلة الأخيرة من عصر النهضة ، فباعتماده على الألوان الناعمة والأشكال الأنيقة لم يكن يواصل تقليداً بندقياً فحسب وإنما كان يمهّد الطريق أيضاً للمستقبل ، فلقد تجلّت فى لوحاته إرهاصات طابع طراز الروكوكو ، تنبئ بروائع اللوحات الجدراية المصوّرة الزاهرة فى القرن الثامن عشر على أيدي تييپولو وغيره . فلا تغيب عن أنظارنا زخارف الفريسك الرائعة التى توّج بها ڤيلا باربارو فى مازيرا بالقرب من يوزولو ـ وهى إحدى الڤيلات التى شيدّها المعمارى پالاديو ـ فجعل منها أحد النماذج الخالدة لفن الزخرفة الداخلية فى العالم قاطبة . وبفضل قدرتها الفذة على الإيهام ومخادعة البصر تحوّلت قاعة باكخوس بهذا القصر إلى ساحة فسيحة تتناثر فيها الممرات التى تكتنفها الأشجار فى إطار خيالي بديع ، وازدانت الأسقف والجدران والأبواب بشتّى اللوحات الزخرفية الرائعة ( لوحات٨٩. ٩٠. ٩١. ٩٢. ٩٣)



لوحة ٩٠. ڤيرونيزي:صورة ذاتية
لڤيرونيزي. ڤيلا باربارو. مازيرا



لوحة ٩١. ڤيرونيزي: دوق باربارو



لوحة ٩٢. ڤيرونيزي: مشهد مخادعة البصر. الطريق المؤدي إلى ڤيلا باربارو



لوحة ٩٣. ڤيرونيزي: طفلة تطلّ
من باب موارب. ڤيـــلا باربارو



لوحة ٩٥ . أللّورى: صيد اللؤلؤ. مرسم دوق توسكانيا. فلورنسا

## ألسّاندرو أللّوري (١٥٣٥ ـ ١٦٠٧)

يأتى بين كبار مزخرفي القرن السادس عشر المصوّر ألسّاندرو أللّوري من مواليد فلورنسا ، الذى تتلمذ على المصوّر برونزينو وحاكى أسلوبه وظلّ وفيّاً له حتى النهاية ، بل كان يضيف اسمه إلى كل توقيع مَهَرَ به لوحاته الموقّعة بإمضائه جميعها . وقد أمضى أثناء شبابه خمس سنوات بمدينة روما يلقن فن ميكلانجلو العظيم الذى تأثر به تأثرا شديدا ، كما كان رافضاً تجديدات المصوّرين البنادقة ، فإذا هو يحرص أشدّ الحرص فى لوحاته الزخرفية العظمى على انفساح رقعة تكويناته كى تغطّي تصاويره مساحات رحبة ممتدّة ، وعلى تناول الموضوعات التى تتيح له الجنوح إلى أقصى أبعاد الخيال والرقة الناعمة ، وهو ما نلمسه فى لوحته الرائعة الخالدة « صيد اللؤلؤ » ( لوحة ٩٥ . ٩٦ ) التى زيّن بها مرسم دوق توسكانيا فرنشسكو الأول ابن كوزيمو دى مديتشي بفلورنسا .

لوحة ٩٤. ألُّوري: صيد اللؤلؤ.














# أندريا مانْتنيَا (١٤٣١ ـ ١٥٠٦)

في مدينة پادوا القريبة من ڤتشنزا وُلد أندريا مانتنيا Andrea Mantegna الذى لم يلبث بعد أن تدرّب على الرسم أن قام عام ١٤٤٩ بزخرفة مصلّى إرميتاني بپادوا التى دُمِّر جزء منها خلال الحرب العالمية الثانية . وبعد زواجه من شقيقة المصوِّرَيْن جوڤاني وجنتيلي بلليني بدأ ينهل من ألوان المدرسة البندقية . وقد أسبغ عليه رعايته جونزاجا أمير مانتوا التى استقر بها عام ١٤٦٨ ، ثم عمل فى خدمة إيزابيلا دسْتْ ، وذاع صيته فى شمال إيطاليا حتى بلغ روما ، وعاش خمسة وسبعين عاماً فى واحد من أزهى العصور فى تاريخ الفن . وكان ابنا لنجار ، وعندما بلغ العاشرة من عمره تبنّاه مقاول يدعى فرنشسكو سكوارتشيوني يمتلك مرسماً فى پادوا ويستخدم عدداً من الصّبية والفنانين فى إنجاز أعمال التصوير التى يتفق عليها مع عملائه ، فضلا عن اشتغاله بتجارة التحف والعاديات . ولم يكن سكوارتشيوني فناناً مرموقاً ، وكان من الشائع أن يتبنّى الفنانون والصنّاع المهرة ممن ليست لهم ذرّية صبْية يلقّنونهم أسرار مهنتهم . وكان سكوارتشيوني قد تبنّى العديد من هؤلاء الصّبية الذين لجأوا فى النهاية إلى القضاء لفصم هذه العلاقة التى لم تكن بطبيعة الحال مجزية لهم .

وما لبث مانتنيا أن تمكّن من السيطرة على المرسم الذى كان منتدى للأفكار الجديدة التى كان يحملها معهم إلى پادوا المصوّرون والمثّالون الوافدون من فلورنسا مبعث حركة النهضة التى لم يكن من الممكن للتصوير فى شمال إيطاليا دونها أن يختلف كثيراً عن التصوير فى الأراضى الواطئة أو فى ألمانيا . ومع أن جامعة پادوا كانت ما تزال فى جوهرها تنتمي إلى العصور الوسطى إلا أن علماءها من أصحاب النزعة الإنسانية كانوا يتردّدون على سكوارتشيوني شغفا بالتعرّف على كل ما هو جديد ، وذلك فى الوقت الذى كانوا ينظرون فيه إلى كل ما يمتّ للحضارة القديمة بحماس شديد يدفعهم إلى الانحناء على قطعة من المنحوتات الرومانية وكأنهم يتأملون كنزا مقدساً ، وإلى التوق إلى الاتحاد بالماضي العريق الذى هو فى نفس الوقت ماضي بلادهم . وهكذا نشأ مانتنيا وسط نثار من الفن القديم فى مرسم يؤمّه أساتذة الجامعة الذين كانوا يمثّلون حينذاك شرّاح عقيدة الماضي القومية ومفسّريها . فلم يكن هناك مفرّ من أن يشبّ صبيّ عبقري مثل مانتنيا نصيرا متحمساً للفن القديم ، يتطلّع فى شوق عارم إلى زيارة روما باعتبارها مدينة أحلامه وأشواقه ورغباته ، فكانت الكلاسيكية بالنسبة لمانتنيا غيرها بالنسبة لمعاصريه من الفنانين الفلورنسيين ، إذ كان يعرفها بعينيه من خلال تفحّص عدد محدود من النقود والأنواط القديمة وبعض التماثيل والنقوش البارزة وكذا من المعابد وأقواس النصر التى كانت معظمها رومانية ، كما عرفها سماعا من أفواه أصحاب المذهب الإنساني فى مدينة پادوا الذين أضرموا فى نفسه عشقهم للشعراء والمؤرخين اللاتين ، فلا عجب أن تستحوذ روما على كيانه وتُترع خواطره وتقف أمامه ممثلةً « للقديم » كله .

ولم يكن مانتنيا رومانسيا فى عشقه لماضي إيطاليا العريق فحسب ، ولكنه كان رومانسيا بالفطرة . وإذ انحصرت علاقته بالماضي فى مشاهدته لبضعة منجزات تشكيلية كما قدمت فقد بدا وكأنما هذه العلاقة قد أنسته أن الرومان كانوا بشراً من لحم ودم ، فإذا هو يصوّرهم وكأنهم قُدّوا من رخام قدًّا وُهم فى وضْعات التماثيل ، ولا يظهرون إلاّ فى مشْية الاستعراض فى المواكب ، ولا يتلفّتون إلا تلفّتَ الآلهة . وأغلب الظن أنه لو كان حُراً تماماً فى اختيار موضوعاته لما تناول موضوعاً غير مقتبس من التاريخ أو الشعر الروماني ، وهو ما كاد أن يلتزم به فى العشرين سنة الأخيرة من حياته ، فلقد نجح بتأثيره الذاتي فى تحويل عملائه إلى الرومانسية لدرجة عشقوا معها أيضاً الموضوعات الرومانية ، ولم يَخْلِ أى موضوع صوّره ـ إلا إذا كان پورتريها بطبيعة الحال ـ من إضفاء الرومانسية عليه . وقد لفت إليه الأنظار منذ بلوغه الثامنة عشرة حين بدأ يتلقّى ما كُلِّف به من مشاريع فنية هامة ، وتزوج وهو فى الثالثة والعشرين من نيكولوسيا إبنة جاكوبو بلليني فنان البندقية الرائد ، وحين بلغ الخامسة والعشرين فسخ العقد بينه وبين سكوارتشيوني . وبعد سنتين دخل فى خدمة لودوڤيكو جونزاجا أمير مانتوا وقضى فى بلاطه بقية حياته التى تقارب نصف قرن ، حيث مضى يتطور بقوة دفع ذاتية لم تؤثر فيها النظرات الفلسفية التى أثّرت فى فناني فلورنسا وروما .

ومع أن بلاط آل جونزاجا كان ريفياً صارماً إذا ماقورن ببلاطات فلورنسا وروما والبندقية فلقد كانت نظرة أفراده إلى الماضى الكلاسيكي أيضا نظرة حنين رومانسية على غرار الفنان مانتنيا ، فلقد كانوا توّاقين إلى استكشاف آفاق العالم الروماني القديم الذى تصوّروه عالماً بطولياً حافلا بمواكب النصر المجيدة ، كما كان لهم حسّ مسرحي شبيه بذلك الذى يعشّش فى أعماق مانتنيا ، فإذا هو يصوّرهم فى « قاعة العرس » ( لوحة ٩٧ ) أشبه بالتماثيل الرومانية الانفرادية الراسخة ، تجمعهم وحدة وإن بدوْا فُرادى .

كان مانتنيا فناناً ذا أسلوب ذاتي مميّز حتى أننا لنستطيع لأول وهلة تبيّن ما يدين به لغيره من الفنانين ، كما نلاحظ اهتماماته بالمنظور والتشريح والنمط الكلاسيكي المعهود الذى كان نمطاً شائعاً بين كل فناني عصره ، وإذا هو ينفرد بتوظيف هذه المكتشفات . وقد كانت عزلته هذه مصدرا للتهوين من شأن أعماله وإساءة تفسيرها والحكم عليها ، إذ لم يكن من اليسير أحياناً إدراك مقاصده استنادا إلى مقاييس معاصريه فى مدارس فن عصر النهضة الغزيرة الإنتاج . وكم عاب عشّاق الفن الفلورنسي على مانتنيا أن أسلوبه مُغرق فى ذاتيته مفتقرٌ إلى رحابة الأفق ، كما عابوا عليه افتقاد لوحاته دفء لوحات المصوّرين التوسكانيين ، ولم يفطنوا إلى أن اطّراح مانتنيا للحركة والرشاقة من ناحية وللأشكال الناعمة من ناحية أخرى كان ضرورياً لصرامة الانضباط الذي كان يُلزم به فرشاته ، كما أنه يفسّر ما كان يعبّر عنه من انفعالات حادة قد تستخفي على بعض الأعين وإن كان من العسير أن تستطيب مذاقها كل المشارب .

ولوحة « المسيح ميْتا » ( لوحة ٩٨ ) واحدة من أروع التصاوير اللافتة للنظر فى عصره حتى يعسر أن تمرّ بها الأنظار دون أن تأسرها بانطباعها الفوري العنيف . ومع التحليل الموضوعي يتبيّن لنا أنها أشدّ تحفظاً وانضباطاً من الكثير من الصور المضمّخة بالشّجن دون أن تحمل ما تنفرد به هذه اللوحة من شحنة انفعالية متوتّرة يصوغها مانتنيا من خلال إفراطه



لوحة ٩٨. مانتنيا: المسيح ميتًا. متحف بريرا. ميلانو





لوحة ٩٧. مانتنيا: قاعة العرس. مانتوا

فى التضاؤل النسبي حيث انكمش طول جسد المسيح إلى حدّ كاد معه أن يتساوى مع عرضه . والحق إن ثمة عديداً من النقاد والمؤرخين يستنكرون فى هذه اللوحة مضمونها الديني ، لكنهم فى الوقت نفسه يعترفون بعنفوانها بوصفها تمثيلاً خارقاً للعادة للجسد ميْتا . وهى أيضاً إنجاز تقني خارق خرج منه مانتنيا « الحِرَفيّ » العظيم منتصراً على المخاطر التى أشاعتها مغامرة الفكرة الجريئة لمانتنيا « الفنان » . فتَصوير كائن بشري مستلقياً يواجهنا بكعبيْ قدميْه قد يكون مثيراً للتندّر لغرابته وإن تكن فى واقع الأمر حيلة مألوفة يتبعها هواة التصوير الفوتوغرافي المعاصرون . لكن مانتنيا حدّد مقدار تضاؤله النسبي دون التزام بقوانين « البصريات » بل معتمداً على الاستشفاف بذكاء ثاقب وحذر شديد ، وذلك لتقديم صورة تثير فينا إدراكاً غير مألوف للموضوع المصوّر ، فتوارت غرابتها وراء ما تنطوي عليه من قوة وصدق وإثارة تكشف عن أصالة مانتنيا الإبداعية ، كما تكشف عن رومانسية منجزاته التى استوحى فيها بقايا النحت الكلاسيكي الخالد ، فلقد كان شغوفا بجمع التحف القديمة وباقتنائها ، متّخذا منها تجارة فى بعض الأحيان . غير أن القرن الذي عاش فيه لم يعرف من النحت الكلاسيكي إلا منحوتات معظمها رديء الأسلوب مبعثرة هنا وهناك ، فلقد كان النحت الإغريقي ما يزال طيّ الغيب ، وعلى الرغم من أن الپارثينون لم يكن بعدُ أطلالا ، كما كانت منحوتاته تكاد تكون مكتملة على واجهاته المثلّثة إلا أنه لم يكن قد عُرف بعدُ فى الغرب ، كما لم يكن قد اكْتُشف بعد غير النذر اليسير من المنحوتات الرومانية التى تكاد تملأ قاعات المتاحف العالمية اليوم . ولكى نعي أصالة مبتكرات مانتنيا الكلاسيكية ينبغي أن نذكر أن المظهر المعماري الكلاسيكي المعروف لنا الآن للمدن الإيطالية لم يكن هو المظهر المعروف الشائع فى زمانه ، فلم يعرف مانتنيا من المدن إلا ما كانت تعمُره أنماط العصور الوسطى لا المدن الزاخرة بالعناصر الكلاسيكية المعدّلة والمحوّرة لمواكبة هندسة العمارة الباروكية ، فلقد كان التحوّل الكلاسيكي يشقّ طريقه إبان حياته هو باعتباره « تحديثا » . ومع ذلك يمكن القول إن فن مانتنيا قد أسهم فى تصميم الطابع الكلاسيكي الذى اتُّخذ نموذجا فى المدن بعد مماته .

ولقد شيّد مانتنيا عالمه الخاص النقي من تفحّص الشظايا والقطع المزيفة ومطالعة المراجع الأدبية وكراسات الرسوم والنماذج التى كان يتداولها الفنانون ، وكذا من مشاهدة الأطلال المعمارية المثيرة للخيال فى روما القديمة والآثار المطمورة والمهترئة . ففي خلفية لوحة « استشهاد القديس سباستيان » ( لوحة ٩٩ ) يصوّر مانتنيا مجموعة من الأطلال المتراكمة التى تُضفي على الحادث طابع العالم الكلاسيكي القديم ، وإن تكن فى واقع الأمر تخطيطات هندسية رائعة تنتمي إلى طراز عصر النهضة ، وُضع تصميمها أولاً ثم أضيفت إليها بعض التشويهات الموحية بالقدم كي تخلع عليها سمة الأطلال ، وجمعت بين العبقرية الفذة لمعماري من عصر النهضة وبين الحنين الروماني الذى صاحب بعث الكلاسيكية منذ بدايته .

وكانت إيزابيلا زوجة الأمير فرنسسكو جونزاجا امرأة فائقة الجمال واسعة الثقافة غير أن جسارتها دفعتها إلى اقتحام عالم الفن الذى لم تكن مؤهّلة له ، فأنشأت مرسما خاصا بها على غرار مرسم شقيقها ألفونسودسْتْ ليكون صالوناً أدبياً وفنيا تُشْبع فيه غرورها الثقافي ، وخطّطت لكى تغمر الجدران بتصاوير لكبار المصورين فشرعت باندفاعة الشباب تعهد إليهم بما تريد . وإذا كان بلليني العظيم قد استخفّ بتوجيهاتها فقد كان مانتنيا وهو فنان بلاط آل جونزاجا أكثر تسامحاً ، إذ قبل أن يرسم لها لوحتين هما « منيرڤا تطرد الرذائل من حديقة الفضائل » و« الپارناسوس » المحفوظتين الآن بمتحف اللوڤر . ولا يدرى أحد مَن الذى منهما قد تنازل للآخر عما يعتقده صوابا ، أو ماذا كان يدور فى رأس مانتنيا وهو يرسم لوحة الپارناسوس . ومع ذلك فلا جدال فى أنه قد تنازل بعض الشىء عن قدر من خصائص أسلوبه فى صورتين جمع فيهما بمقدرة مذهلة بين الغزارة الحسيّة والأناقة الزخرفية وبين انضباطه « الشكلي » الصارم .

وقد كشف مانتنيا فى لوحة « منيرڤا تطرد الرذائل من حديقة الفضائل » ( لوحة ١٠٠ ) عن مضمونها بوضوح فى عنوانها المفصّل ، كما نقش على كل شخصية قد تثير هويّتها جدلا اسمها . ولا شك فى أن إيزابيلا هى التى أوحت إليه بإنجاز هذه اللوحة حتى يخيل إلينا أنها أخذت تعدّد له الفضائل والرذائل على أصابعها فعْل المربّية وبين يديها طفل صغير ، وأن مانتنيا قد مضى متحلّيا بالصبر ومجاملا يحقق لها لوحتها الرمزية .

أما لوحة « الپارناسوس » ( لوحة ١٠١ ) فلا تضم نقوشاً دالة ، وليس ثمة جدل أو تساؤل عن ما هية الأرباب الأوليمپية المصوّرة وماذا يفعلون . فنرى أپوللو ـ ولعله أورفيوس ـ جالساً فى أقصى اليسار وربّات الفن يرقصن فى منتصف الصورة ، كما نرى ميركوريوس مع الجواد المجنّح پيجاسوس فى أقصى اليمين ، على حين يعتلي مارس وڤينوس قمة الصورة . ويقبع ڤولكان إله الحدادة زوج ڤينوس فى الكهف مع كوره فى يسار اللوحة ، يتطلع إليه كيوپيد الذى ينفخ صوبه فى بوق طويل . ولا نزاع فى أن هذه الصورة تهزّنا كزميلتها وتحرك فينا بعض التساؤلات ، فهل المقصود هو الإشادة بالغرام غير المشروع بين ڤينوس ومارس ، أم أن المقصود هو السخرية من هذا الحب الإلهي الذى يبدو فيه مارس نموذجا رخوا رشيقاً قد انهمك فى المغازلة بدلاً من تقديمه فى صورته التقليدية بقوته العارمة وعضلاته المفتولة ؟ وهل البوق الطويل الذى ينفخ فيه كيوپيد هو بوق الشُّهرة ، وهل الشهرة المقصودة هنا هى شهرة ڤولكان ديوّثا ؟ أم أنه يمكن القول بأن مارس الذى يجمع إلى جانب ألوهية الحرب عند الرومان تجسيد جميع رموز العظمة والتصدّى والصّمود قد شاء الاتحاد بڤينوس ربة الفن وجمال الروح والجسد فوقف ڤولكان رمز البلادة وقصور الفهم يعترض على هذا الاتحاد الخلاّق ، مما دفع كيوپيد إلى الاستهانة باعتراضاته البلهاء ؟ .

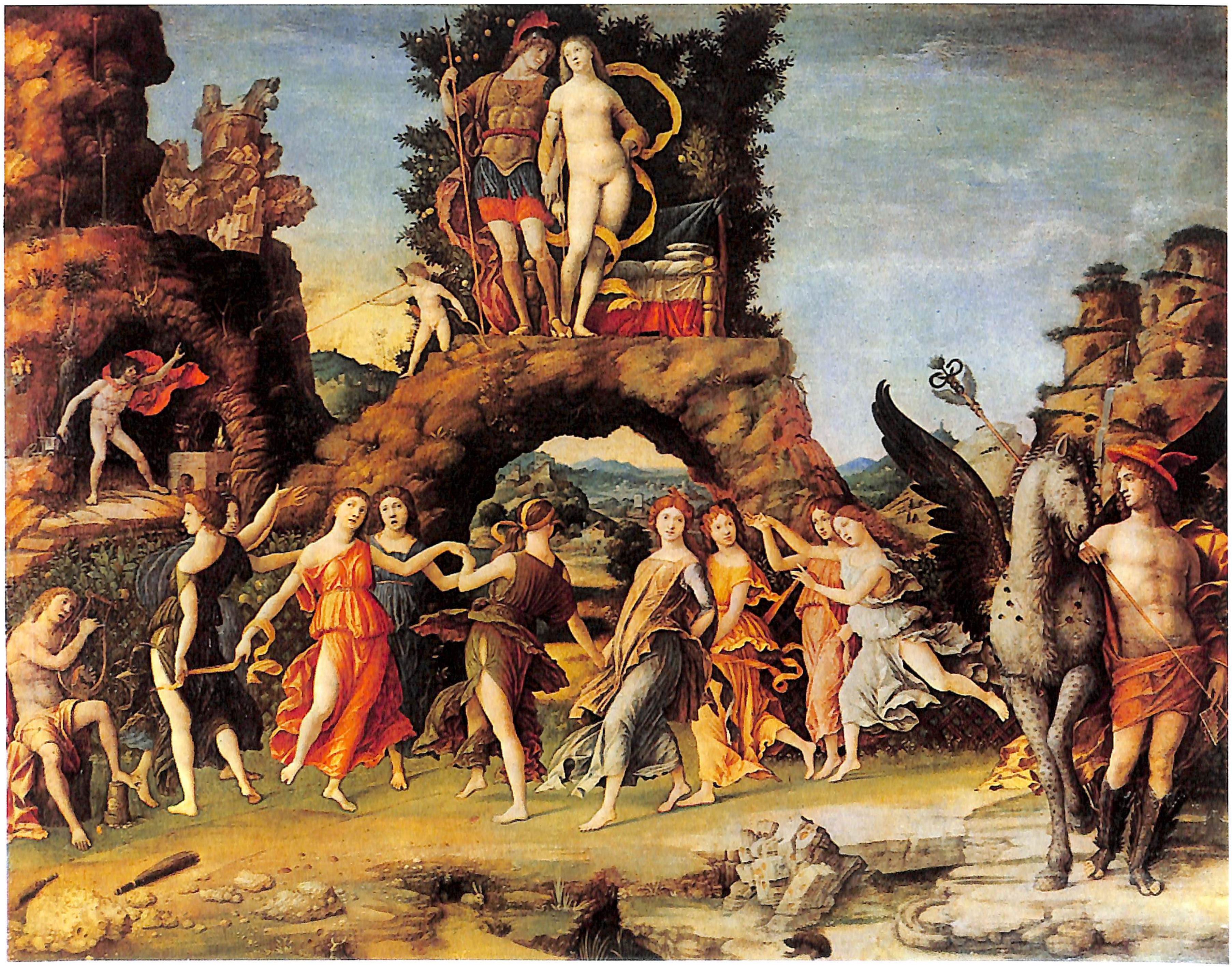
وإذا كان مانتنيا قد أحجم عن أن يمنح موضوعىْ إيزابيلا تعاطفه إلا أنه بلا شك منح الصورتين كل القيم والخبرات التى اكتسبها فجعل كليهما زاخرا بالصخور المتوهّجة والأنسجة الوامضة والحليّ والمعادن المتألّقة وأجمات الخضرة الكثيفة المرصّعة بالثمار ، أى أنه قد وسّدها خلاصة حصاده الزخرفي . فإذا كان مانتنيا أستاذاً لا ضريب له فى التنميق الآسر وفى إثارة المتعة الفنية الخالصة لدى مشاهدي لوحاته إلا أن عبقريته الحقة تكمن فى قدرته على تحويل رصيده من المفردات الزخرفية إلى رصيد من المفردات التعبيرية .



لوحة ٩٩. مانتنيا: استشهاد القديس سباستيان. متحف اللوفر

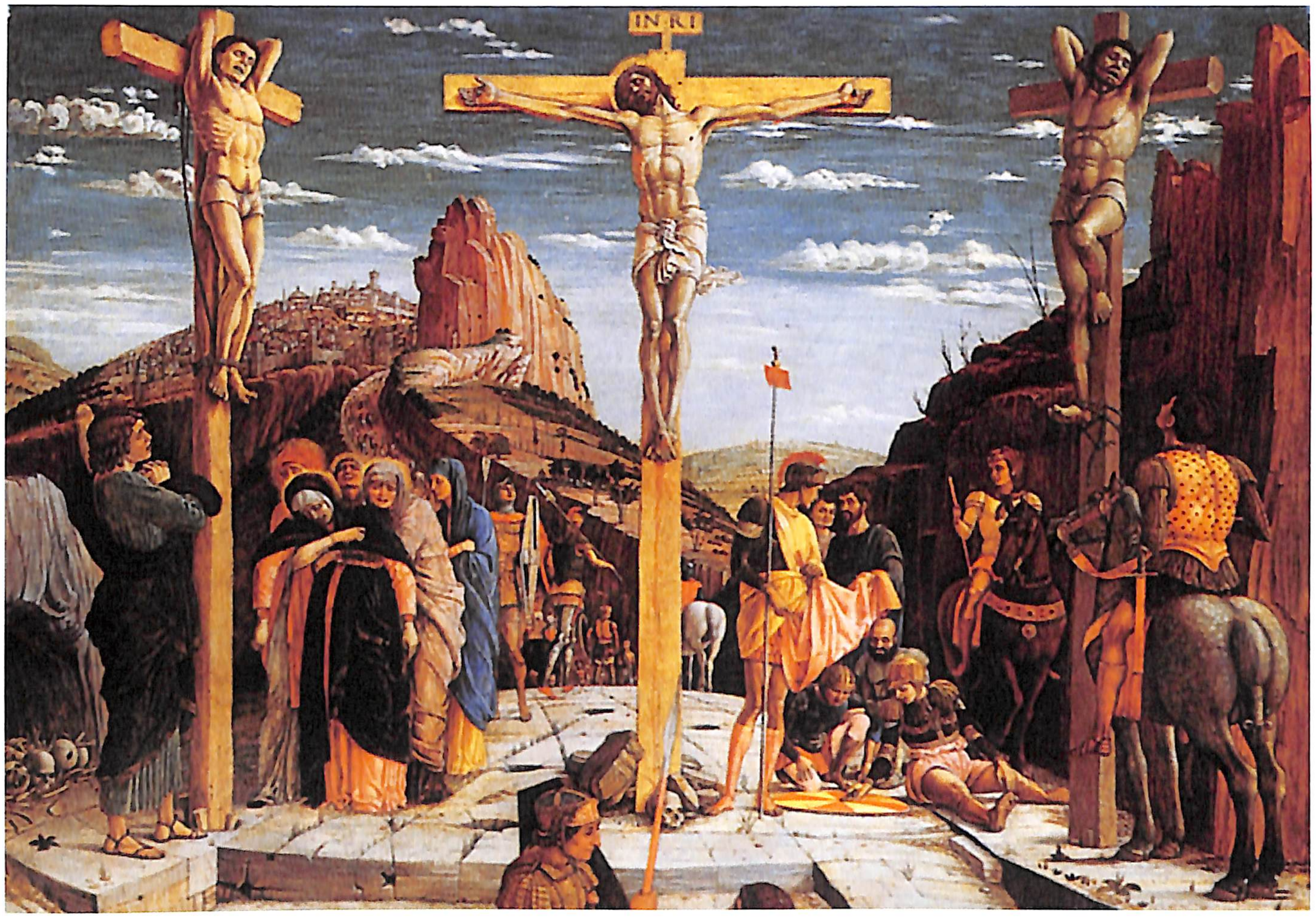


لوحة ١٠٠. مانتنيا: منيرڤا ربّة الحكمة تطرد الرذائل من حديقة الفضائل. متحف اللوڤر.



لوحة ١٠١. مانتنيا: الپارناسوس. متحف اللوڤر.

ومع هذا اتهم البعض فن مانتنيا بأنه فن يدعو إلى السأم والضجر لما يغشّي معظم لوحاته من عموميات ، فهم لا يجدون فرقاً ملحوظا فى التجسيد بين الصخور المحدّدة فى مناظره الخلوية وبين أجساد قدّيسيه الشهداء ، إذ تبدو هذه الأجساد فى لوحاته الدينية وكأنها الجلاميد . وكذا يجدون سيقان نباتاته وجذوع أشجاره تنبثق صلبة من الأرض الصخرية ، وتبدو أوراقها وثمارها فوقها مستقرة متألقه أشبه بقطع من المعدن البرّاق ، وهكذا تصطبغ الطبيعة كلها رغم حركتها الطبيعية بصبغة الجوامد الميّتَة فى لوحاته . وقد يكون فى هذا الاتهام بعض الصدق إذا توقفنا عند قلة عدد مفرداته الزخرفية ، غير أننا لا نملك إلا أن نقرّ بتنوّع هذه المفردات فى كل لوحة على حدة تنوعا يجعل منها عالماً حاشداً شديد الإبهار . أضف إلى ذلك أنه كان حين يصور موضوعاً مثل « الصّلب » أو « آلام البستان » أو أيا من القصص الدينية كان حريصاً على ألا يُقحم عليه تفسيراً ذاتياً ، فيُورد القصة بتفاصيلها المعروفة ويوزّع المشاركين فيها على مساحة اللوحة بحرصٍ شديد .



**لوحة ١٠٢ . مانتنيا: المسيح فوق الصليب. متحف اللوڤر**

ولوحة « المسيح فوق الصليب » ( لوحة ١٠٢ ) التى نزحها نابليون معه أثناء حملته على إيطاليا هى الجزء الأوسط من لوحة هيكل[٣٥] كنيسة القديس زينو بڤيرونا ، وتتمتع كل شخصية وكل تفصيل فيها بجمال شكلي لا يبعد بها عن الدقة التاريخية كما تستدعي إلى ذاكرتنا النقوش البارزة الكلاسيكية . وتتجلّى عبقرية مانتنيا تلميذ دوناتللو وعاشق الفن القديم فى هذه اللوحة بوضوح ، فإذا جو الجلال الذى يغشّي المشهد يجعل من هذه اللوحة إحدى أشدّ صور الصّلب تأثيرا بخطوطها الصارمة التى تضم الأخاديد الأرضية وأحدورات تل أورشليم إلى اليسار والجدار الصخري إلى اليمين محيطة بالصُّلبان حيث تأخذ الأطياف الظلّية Silhouettes الجامدة الوضعة الرأسية ، وحيث تأخذ ندف السّحب الصغيرة المتوازية البيضاء الوضعة الأفقية ، فتؤجّج المشهد الساكن الرهيب وتقرن بين تحفّظ مانتنيا وعنف الجند الرومان وهم يرمون الزهر للاقتراع على رداء المسيح ، وتكشف عن ذكاء وبراعة فى خلع مسحة من ألوان المعدن والشمع على الشخوص والمشاهد الطبيعية فتبدو متحجّرة شأنها شأن كتل الصخر المنشورية الشكل . وهكذا يغدو الرعب المسيطر على المشهد فى هذا الجو غير الإنساني توتراً مأساوياً رهيبا .

وتشغل لوحة « آلام البستان »[٣٦] ( لوحة ١٠٣ ) مساحة أخرى فى الجزء الأدنى[٣٧] من لوحة الهيكل السابقة . وهى لا تكاد تنطوي على شيء لا نجده فى أعمال معاصري مانتنيا ، إذ تضم تلاميذ المسيح نياما ، والمسيح عاكفاً على الصلاة وطابور الجند الرومان ، والصورة المتخيَّلة لأورشليم فوق الجبل الصخري ، والشجرة الذابلة ، غير أن اشتمالها على خليط واضح من العناصر المثيرة للرعب والعناصر الغامضة يكشف على الفور عن انتمائها إلى إبداع مانتنيا وحده .

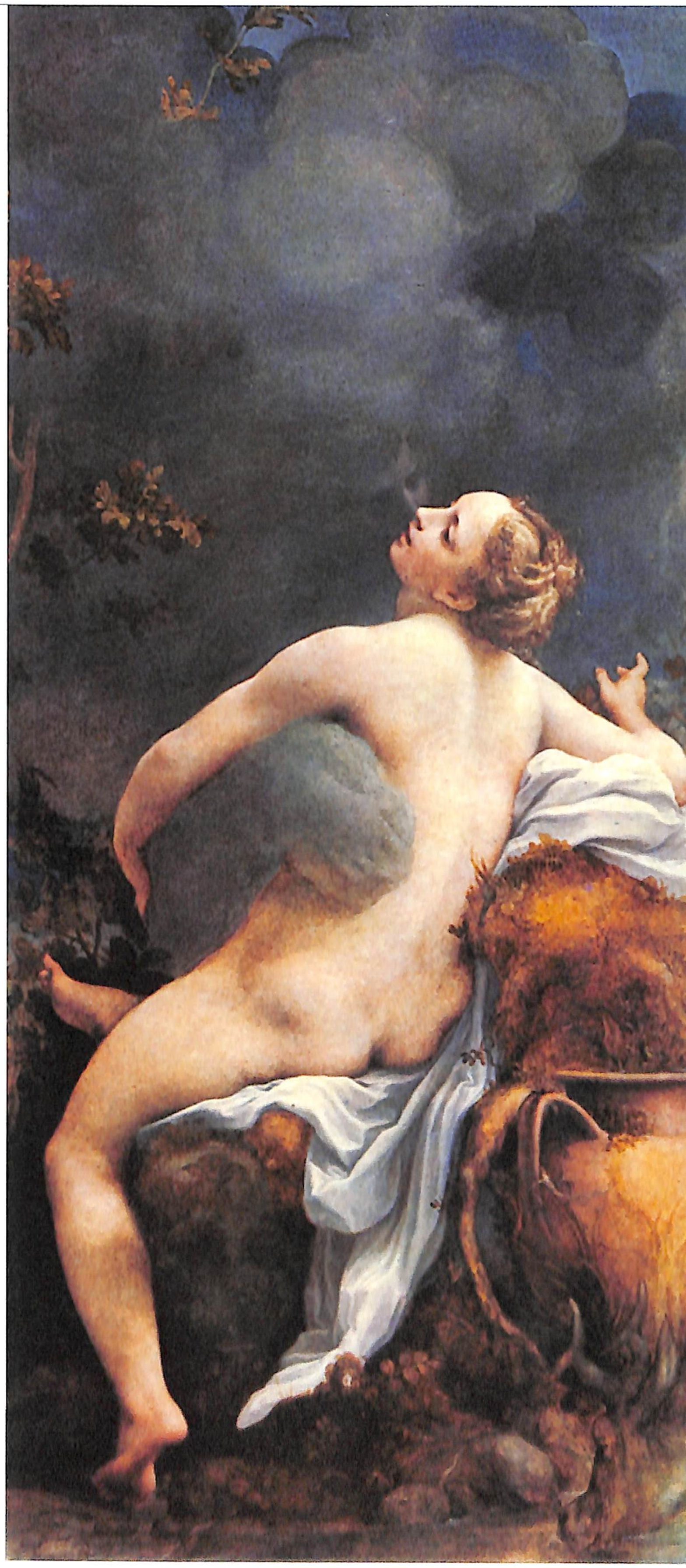


لوحة ١٠٣. مانتنيا: آلام البستان فى جثسيماني [ معصرة الزيتون]. المسيح يصلّي والتلاميذ نياماً. الناشونال جاليري بلندن.

# كوريچيو (١٤٩٤ ـ ١٥٣٤)

و ثمة مصوّر آخر شاعري الخيال كان معاصراً لتتسيانو ومتمّما لرسالته هو أنطونيو كوريچيو Correggio ، وإن يكن ثمة فارق بينهما فهو الفارق بين الذكر والأنثى أو بين النهار والليل . فعلى حين كان تتسيانو يؤْثِر مظهر الجسد الممتليء والمواجه وكأنه نحت بارز ، كان كوريچيو يؤثره وهو منسرب صوب الأعماق ، وبينما تتسيانو يضع شخوصه أمام نافذة مفتوحة وقد سقط عليها ضوء النهار مباشرة كان كوريچيو يضعها في الظل الناقص داخل غرفة مكسوة بالستائر يطلّ عليها الضوء من مصادر شتّى . وعلى حين تدنو منا كتلة صورة ڤينوس لتتسيانو نحسّ وكأننا نتلمّس صورة چوپيتر وإيو[٣٨] لكُوريچيو ( لوحة ١٠٤ ) فتثير فينا الإحساس برقة التآلف ورفق المجانسة بين الخطوط والظلال المقتبسة عن ليوناردو الذى كان دائب النّصح للمصوّرين بالنفاذ إلى أسرار التعبير من خلال التطلع إلى وجه المرأة على ضوء الغسق الغامض . وفوق ذلك كله فإن ضوء كوريچيو الذى يشيع في يُسر في عناصر لوحاته سواء أكانت مناظر خلوية أو أجساداً بشرية يزيد من قوة إحساسنا اللّمسي لا لأنه يجلو قوام الصورة فحسب بل لأنه يجعل نظراتنا سابحة على سطوح الأشياء المصوّرة سباحة الأكفّ على الأبدان ، وهو ما نحسّه في صورة « أنتيوپي[٣٩] مستغرقة في سباتها » لكوريچيو ( لوحة ١٠٥ ) حيث تومض العينُ كلما مرّت بين تموّجات الصورة من الظل إلى النور ، وحيث الذراع التى تسند إليها رأسها الناعسة في نشوة انتظار العاشق الإلهي تلفّه الظلال وحزم الضوء المنعكسة الموحية إلينا بجوّ الحلم من خلال تقنة الكيار وسكورو التى أتقنها نقلا عن ليوناردو . فنشهد چوپيتر وهو يتأمل ألق عرى الحورية أنتيوپي النائمة ، وعلى مقربة منها كيوپيد مستغرقا في النوم هو الآخر . ولا نزاع في أن جمال اللوحة ينحصر في عُرى الحورية التى يستقطب جسدها المسترخي فوق الغلالة الزرقاء كل أضواء المشهد . وثمة ظلال خافتة تربط بين شكل أنتيوپي ومهاد الصورة تضفي عليها رخاوة ولدونة واستسلاما واستكانة ، كما يسترعي انتباهنا التضاؤل النسبي البارع ، فننتشي بصورة أنتيوپي التى تجمع بين عذوبة النوم ورقة الجسد الأنثوي . وما أكثر ما قيل عن رشاقة كوريچيو وما قيل عن رقة لمسات فرشاته وإغراقه في اللطف والنعومة Morbidezza[٤٠] ، وما قيل عن تمكّنه من التعبير عن سحر المرأة .

وكوريچيو الذى عُرف خلال القرن السابع عشر باسم مصوّر ربّات الحسن هو بلا نزاع أستاذ مدرسة پارما وأحد أعظم ستة مصوّرين في عهد النهضة الشماء « أوج النهضة » . وقد تنقّل بين مراسم عدة يأتي مرسم مانتينا على رأسها إلى أن تعرّف على أعمال ليوناردو ورافائيل وأندريادلْ سارتو ، فوقع على أسلوبه الذاتي عبر تعرّفه على اكتشافاتهم التقنية . فأخذ عن رافائيل كمال الرّسامة وعن ليوناردو ضبابيّته الموحية بالغور Sfumato التى طبّقها برشاقة ملحوظة ، ثم فاقهم جميعا في الإغراق في اللطف بما كان يضفيه على لوحاته من رقة بالغة ونعومة سابغة ، ثم ما كان يُشبع به بشرة الأجساد من حسيّة مثيرة حتى حقق في أعماله الأخيرة تفرّدا غنائيا لا ينافسه فيه سواه .



لوحة ١٠٤. كوريچيو: چوپيتر وإيو. متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ١٠٥. كوريچيو: سبات أنتيوبى متحف اللوڤر.

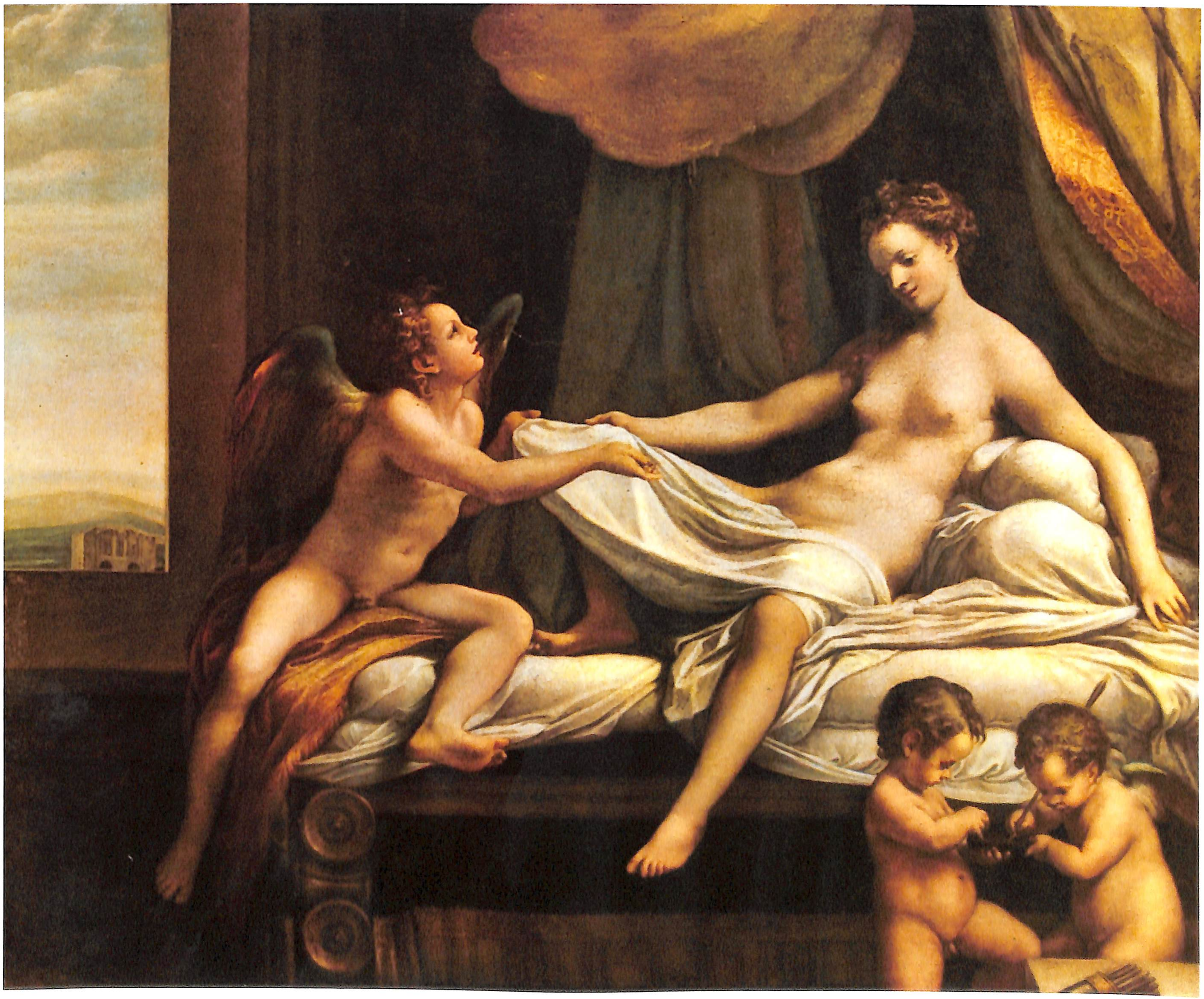
لقد كان كوريچيو بطبعه شاعراً غنائيا أسبغ وزنا موقّعا على كل ما خطّته فرشاته بدءا من التصميم الشامل حتى أدق التفاصيل . وهنا أيضا يتّضح تأثّره بليوناردو ، وإن تكن تلك التفاصيل التى اتسمت عند ليوناردو بما تحمله الصِّبغة العلمية من فتور مثل تموّجات حشائش المستنقع ودوّامات المياه قد اكتسبت بفضل ريشة كوريچيو جاذبية ودفئا ورقّة ، حتى ذهب العلامة برينسون إلى القول بأنه ليس ثمة مصوّر فى الوجود قد تسلّل إلى أعماقه الحسّ بالأنوثة بمثل القوة التى تسلّل بها إلى أعماق كوريچيو فجعلنا نرى الرقّة تصبغ فى صوره أشدّ القديسين جدّية ، وقدّم لنا أكثر النّساك زُهدا فى رشاقة العذارى . ولا يختلف إثنان على ما فى لوحة « العذراء إلى جوار السلّة » المحفوظة بالناشونال جاليري بلندن من رهافة ورقة ، وهى إحدى لوحاته الدينية الصغيرة ذات الألوان العذبة المذاق التى تجمع بين الأُلفة والنعومة وجمال الملمس والشاعرية ( لوحة ١٠٦ ) .

وعلى غرار بوتتشيللي انتقل كوريچيو فى يسر وسلاسة من الموضوعات المسيحية إلى الموضوعات الوثنية . ولكن على حين نظر بوتتشيللي إلى المرأة بوصفها « السيدة العذراء » بكل أحزانها ومخاوفها حسبما لقنه عن الشعراء والفلاسفة بتمثيلها فى صورة ڤينوس السماوية ، نظر كوريچيو إلى المرأة بوصفها جسدا إنسانيا ماديا ، فبات أسعد ما يكون حين يتيح له الموضوع المصوَّر أن يمثلها عارية وهى تنعم بنشوة المغامرة الغرامية المثيرة مع الإله چوپيتر . ولحسن طالعه شاء له القدر ألا يمتد به العمر عشرين عاما أخرى حتى لا يرى الموضوعات التى يصوّرها وقد تناولها الحظر العام الذى فرضته كنيسة روما .

على أن طبيعة كوريچيو الوادعة كانت بعيدة كل البعد عن الفضول الشهواني حيث لا ترتبط أجساده العارية بأى صلة بالفن الداعر ، بل لقد حاول أن يصوغ من هذه الطبيعة الوادعة أشكالاً تحرك أقصى قدر من البهجة . وهو ما اقتضى منه التراخي فى الالتزام بالقواعد الكلاسيكية واطّراح بعض القيود الهندسية حتى صوّر جسد أنتيوبي ثم داناى أنثويا خالصا متّسما بالرشاقة والدفء والاسترخاء . وقد تكون أنتيوبي وداناى[٣٠] كوريچيو ( لوحات ١٠٥ ، ١٠٧ ، ١٠٨ ) أقل حسّية من داناى تتسيانو غير أنها أبهر منها جمالا وتنتمي إلى النموذج النسائي الذى شاع فيما بعد خلال القرن الثامن عشر . فالضوء الفضي الذى يسبغ ما يشبه رجفة الموج فوق جسدها الضئيل يجسّم نهديْها تجسيما رائعا . ومع ذلك فمن العسير تصوّر إمكان تشكيل هذا الجسد اللطيف الساحر الحركة والتعبير قبل أن يسبقه تتسيانو برسم ڤينوس أوربينو . ويتجلّى فى لوحة « ميركوريوس يلقن كيوپيد درسا في الحب » ( لوحة ١٠٩ ) وكذا في لوحة « اختطاف جانيميديس » ( لوحة ١١٠ ) أسلوب كوريچيو نقيض الأسلوب الخطّي ، وتبدو فى اللوحة الأخيرة الألوان وكأنها تنفث عبيرها فى الأشكال . وإذا كان فى الإمكان تعقّب تأثير كوريچيو فى التصوير البارميّ عامة حتى لنلمسه فى الأسلوب التكلّفي لپارميچيانو ، فليس لكوريچيو فى الواقع تلامذة يُعتد بهم . ومع ذلك فإن نمطه الزخرفي المتفرّد قد اقتبسه مصوّرو الباروك فى القرن السابع عشر حتى غدا كوريچيو قدوة ومصدراً من مصادر الإلهام لطراز الروكوكو الفرنسي .




لوحة ١٠٦. كوريچيو: العذراء والطفل
إلى جوار السَّلة. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ١٠٧. كوريچيو: داناي. ڤيلا بورجيزي بروما



لوحة ١٠٨. كوريچيو: داناي. (تفصيل)



لوحة ١٠٩. كوريچيو: مدرسة الحب: ميركوريوس يلقّن كيوبيد درسا فى أصول الحب
أمام فينوس. الناشونال جاليري بلندن



لوحة ١١٠. كوريچيو: اختطاف جانيميديس. متحف تاريخ الفنون بڤيينا

## ياكوبو باسّانو (١٥١٠ ـ ١٥٩٢)

كان انتقال أهل المدن إلى الريف إبان العصور الوسطى محفوفا بالمخاطر ، ولذا لم يُتح للتصوير البندقي أن يسجّل مشاهد الريف إلا بأخرَة . وقد ظل الأمر على هذا المنوال حتى أمكن إخضاع الريف شيئاً فشيئاً لسلطان المدن القريبة منه فأصبح الانتقال إليه آمنا ، وبات المصوّرون قادرين على تصوير المشاهد الخلوية الريفية أيضا ، فلقد لقى عشق الريف حظّه من أدب الكتّاب الإيطاليين خلال عصر النهضة ، ولم يتردّد الإيطاليون فى اتباع كل ما كان يُؤْثره الأسلاف الرومان العظام وخاصة إذا كان يتفق مع ميولهم الطبيعية ومع ممارساتهم اليومية ، فكان من عادات القادرين الاستجمام فى دورهم الريفية شطرا من العام . ولا ننسى أن الشعراء الكلاسيكيين القدامى وعلى رأسهم ڤرجيل قد شجّعوا بقصائدهم على الافتتان بجمال الريف وسكونه العميق ، كما انساق الكثير منهم إلى التعلق بالحياة الريفية حتى تاقوا إلى أن يكون بين أيديهم فى المدينة ما يذكّرهم بالريف . ولهذا بدأ الفنانون يصوّرون الشخوص المقدسة تحت الأشجار الوارفة وسط المشاهد الخلوية الجذابة ، وشيئاً فشيئاً اطّرحوا مجموعات العذراء والقدّيسين التقليدية وانبروا يصوّرون مشاهد الحفلات الريفية والحفلات الموسيقية الخلوية وشرفات الڤيلات وجماعات الصيد والنّزهات فى الغابات . غير أن ياكوبو باسانو Bassano الذى تلقّى تدريبه فى البندقية وكانت صوره فى مبدأ الأمر لسكان البلدة الصغيرة التى اشتُق منها اسمه لم يقنع بتصوير أهل المدن فى حدائقهم فحسب ، بل انتقل إلى تصوير المناظر الطبيعية ذاتها ، فكان بارعاً فى معالجة الضوء والبيئة المحيطة حتى ليعدّ فى الحق أول مصوّر عصري للمناظر الطبيعية ( لوحة ١١١ ، ١١٢ ) . وإذا كان تتسيانو وتنتوريتو وجورچوني بل وبلليني قد سبقوه إلى تصوير مناظر طبيعية بديعة إلا أنها لم تكن فى معظمها دراسات عن الطبيعة مباشرة بل كانت مجرد خلفيات زخرفية لتجميل عناصر الصور الدينية أو الدنيوية ، ومن هنا كان باسانو أول مصوّر إيطالي حاول تصوير مشهد من الطبيعة الريفية كما تبدو فى الواقع دون اصطناع . ولا تكمن أهمية باسانو في تهافت المتذوّقين على شراء لوحاته وإنما لأنه كان يمتلك العديد من الصفات الجوهرية لمصوّر المناظر الطبيعية الموهوب ، يأتي على رأسها الصدق الواقعي والتلقائية . كذلك كان أول من مهّد الطريق الذى انتهى بظهور ڤيلاسكيز ، فإن أحد مناقب مدرسة البندقية للتصوير أنها قطعت شوطا أبعد من سواها فى تكوين هذا الأستاذ الإسباني العظيم الذى بدأ بالتتلمذ على يدىْ باسانو ، وإن لم يبلغ أسلوبه غايته من النضج إلا بعد ما عكف عدة سنين يدرس أعمال ڤيرونيزي وتتسيانو وتنتوريتو .



لوحة ١١١. ياكوبوباسانو: الفردوس الدنيوي. وقد تولّى فرنشيسكو ابن الفنان تصوير الشخوص فى هذه اللوحة. جاليريا دوريا پامفيلى. روما



لوحة ١١٢. باسانو: منظر ريفي. مجموعة خاصة بلوجانو

# چوزيبي أرتشيمبولدو (١٥٢٧ ـ ١٥٩٣)

و

من بين مصوّري ميلانو بَرزَ چوزيبي أرتشيمبولدو الذى كان مغرماً بتصوير رؤوس خيالية تتألف من جزئيات مستمدّة من المناظر الطبيعية والثمار والأزهار والخضروات والأصداف وما إلى ذلك . وقد تمتع فى عصره وما يزال بشهرة واسعة قد تفوق ما يستحق ، حتى لقد عدّه السورياليون جدّهم البعيد مثلما نرى فى لوحات خزانة الكتب والمياه والنار والشتاء والصيف والربيع والخريف ( لوحات ١١٣ . ١١٤ . ١١٥ ، ١١٦ . ١١٧ . ١١٨ . ١١٩ ) . على أنه ما لبث أن عاد إلى ممارسة الأسلوب الطبيعي عندما عُهد إليه بتصوير اللوحات الجدارية بكاتدرائية ميلانو ، وكذلك حينما عكف على رسم نماذج « كرتونات » النسجيات الحائطية المرسّمة بمدينة كومو . وكانت غرائبه تستهوي ملوك أسرة هابسبورج وخاصة رودلف الثانى الذى منح أرتشيمبولدو لقب « كونت » .



**لوحة ١١٣ . أرتشيمبولدو: خزانة الكتب. متحف تاريخ الفنون بڤيينا**



**لوحة ١١٤ . أرتشيمبولدو: المياه. متحف تاريخ الفنون بڤيينا**



**لوحة ١١٥ . أرتشيمبولدو: النار. متحف تاريخ الفنون بڤيينا**



لوحة ١١٦. أرتشيمبولدو: الشتاء. متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ١١٧. أرتشيمبولدو: الصيف. متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ١١٨. أرتشيمبولدو: الربيع. متحف تاريخ الفنون بڤيينا



لوحة ١١٩. أرتشيمبولدو: الخريف. متحف تاريخ الفنون بڤيينا

# كاراڤاچيو (١٥٧٣ ـ ١٦١٠)

**ولد** ميكلانچلو كاراڤاچيو قرب برشْيا فى إقليم لومبارديا ، وتلقى تدريبه الأوّلي فى ميلانو ثم انتقل إلى روما قبل أن يبلغ العشرين من عمره وأمضى بها الفترة من ١٥٨٨ إلى ١٥٩١ ، وما لبث أن أبدع تلك النزعة « الطبيعية » التى غدت نقيضاً « للتكلّفية » السابقة . وبدلا من انتقاء الشخصيات البارزة انبرى يصوّر النماذج المستمدة من الحياة الشعبية التى يخالطها ويقع عليها بصره ، مُؤْثِراً تسجيل قسمات العامة من الناس وسلوكهم والأزياء المعاصرة وموضوعات « الطبيعة الساكنة » التى رسمها بعناية ملحوظة . ومن نماذجه المبكرة صور « قارئة الكف » ( لوحة ١٢٠ ) و« باكخوس عليلا » ( لوحة ١٢١ ) « باكخوس ناقهاً » ( لوحة ١٢٢ ) و« ميدوسا »(٣٩) ( لوحة ١٢٣ ) و« نارسيوس يتطلّع إلى وجهه على سطح الماء » ( لوحة ١٢٤ ) ، وتكشف كلها عن روح النضارة والمباشَرة والتجريبية ، والخلو من الاصطناع والتكلّف الأكاديمي الشائع فى روما . أما التجديد الذى أتى به وأذاع صيته وجعل اسمه موضع الجدل والخلاف فلم يكن تطبيق الأسلوب الواقعي على الصور الدينية فحسب وإنما إسباغه العمق الدرامي للضوء والظل على هذا الأسلوب الواقعي الذى ربما يكون قد لقنه عن تنتوريتو ، وذلك بتسليط الضوء الحاد على تكوينه الفني وكأنه كشّاف ضوئى ، مستخدما فى ذلك مصباحا معلّقا فى أحد جوانب مرسمه يُلقي ضوءاً ساطعاً على التكوين ، مضيئاً بعض أجزائه تاركا بقية الأجزاء فى ظل عميق ، وهو ما يضاعف الانفعال لدى المتلقّي ويشدّه إلى تأمل التفاصيل . كذلك اجتزأ من الألوان الأساسية بلون واحد ، ونرى له ذلك فى اكتفائه أحيانا بالأحمر الوهّاج ، ثم مالبث أن هجر ذوقه السابق فى تصوير الرجال ذوي البزّات الأنيقة اللافتة للنظر والجديرة بالتصوير ، وتميّزت لوحاته بالجمع بين البساطة والشموخ مما جعلها شديدة التأثير فى الحركة الدينية الشعبية خلال عصره .

وعندما تحوّل نشاطه إلى تصوير الموضوعات الدينية التقليدية أضفى عليها إيقونوغرافية وإيحاءً جديدين . وعادة ما كان يقع اختياره على موضوعات ملائمة للتناول الدرامي مجرِّداً إيّاها من مثالياتها على نحو ما نرى فى لوحات « القديسة كاترين السكندرية » ( لوحة ١٢٥ ) و« فداء اسحق » ( لوحة ١٢٦ ) و« العشاء فى عمْواس »(٤٠) ( لوحة ١٢٧ ) ، و« وقفة راحة فى رحلة هروب العائلة المقدسة إلى مصر » ( لوحة ١٢٨ ) .

على أن حياته القصيرة الشديدة الخصوبة والتألق من الناحية الفنية ما لبثت أن حفلت بالكثير من العنف وسوء الطالع ، فإذا هو يشتبك فى مشاجرات عدّة فقد أحدهم خلالها حياته ففرّ من روما ليعمل فى نابلي فى عام ١٦٠٧ ، ثم استُقبل أعظم استقبال فى مالطة حيث صوّر لوحة « ضرب عنق القديس يوحنا » فى كاتدرائية ڤاليتا والپورتريه الشهير لأولاف ده ڤنْياكور الرئيس الأعلى لطائفة فرسان القديس يوحنا المحفوظ بمتحف اللوڤر ( لوحة ١٢٩ ) . ولكنه لم يلبث أن اشتبك فى مشاجرة أخرى فأُلقيَ القبض عليه وأودع السجن ثم تمكّن من الفرار حيث زاول مهنته فى سراقوسه ومسينا وپالرمو بصقلية وعاد إلى نابلى ومنها استقل قاربا للعودة إلى روما علّه يستعيد شهرته ومجده من جديد إلا أنه أصيب بالملاريا وقضى نحبه فى الطريق .

وكان أولاف ده ڤنْياكور رئيس طائفة القديس يوحنا بمالطه منذ عام ١٦٠١ من النبلاء الفرنسيين وفى الستينَ من عمره عام ١٦٠٨ عندما صوّره كارڤاچيو فى هذا الپورتريه الذى تتجلّى فيه الحيوية والإنسانية وزهو السلطوية . وقد وجد كارڤاچيو نفسه موضع التكريم وسط فرسان القديس يوحنا الذين لم يظفروا قط بمصوّر فى جزيرتهم ، فرحبّوا به أيما ترحيب إلى أن اشتبك كعادته فى شجار مع أحد الفرسان فقبض عليه وأودع السجن بناء على أمر أولاف الذى ضاق بطبيعة كاراڤاچيو العنيفة .

وقد رسم كاراڤاچيو صورتين لأولاف إحداهما بثيابه العادية والأخرى مرتدياً شكتّه المدرّعة هى المحفوظة باللوڤر . ويكشف هذا الپورتريه عن الأسلوب الذى انتهى إليه كاراڤاچيو بجلاء شديد بعد أن تخفّف من شدّة ثراء الألوان وحذف الخلفية تماماً وأبرز الأحجام بتسليط الأضواء الكاشفة عليها لصبغها بصبغة الجبروت والاقتدار حيث جعلت انعكاسات الضوء المعدنية للدرع من هذا القائد الحديدي الإرادة قوة ناطقة . والحق إن مدى تأثير كاراڤاچيو الفني كان طاغياً سواء فى نشر الواقعية أو الإضاءة ، ومع ذلك فإن تأثيره فى روما رغم أنه كان جارفا إلا أنه كان قصير الأمد ، وإن جاوز حدود إيطاليا إلى غيرها فشكّل مصوّرين عظماء حيث نشأت حركة الكاراڤاچيّين Caravaggisti(٤١) وحركة فرقة الظّلامية Tenebrosi(٤٢) فى الأراضي الواطئة التى كانت أشدّ اهتماماً بموضوعاته المتعلقة بالحياة اليومية Genre وبألوانه وبتأثيرات تقنة الإشراق والعتمة Chiaroscuro منها بالالتفات إلى صوره الدينية . وهكذا كان له أتباع كثيرون فى شتّى البلاد منهم هونثورست Honthorst فى الأراضي الواطئة وچورچ دلاتور فى فرنسا ، كما لا يمكن أن نمرّ بالتطور المبكّر الذى لحق بڤيلاسكيز دون أن نغفل شأن كاراڤاچيو . كذلك لجأ رمبرانت إلى استخدام التقنية الكاراڤاچية بطريقة فذة مبتكرة ، بل لقد امتزج تأثير فنه فى إيطاليا نفسها مع تأثير غيره فى إحداث التأثيرات الدرامية للطراز الباروكي .



لوحة ١٢٠. كاراڤاچيو: قارئة الكف. متحف اللوڤر.



لوحة ١٢١. كاراڤاچيو: باكخوس
عليلا. متحف أوفتزي بفلورنسا



لوحة ١٢٢ . كارافاچيو: باكخوس
ناقهـاً . ڤيلا بورجيـزي بروما



لوحة ١٢٣ . كارافاجيو : رأس ميدوسا . متحف أوفتزي .



لوحة ١٢٤. كاراڤاچيو: نارسيسوس يتطلّع إلى وجهه فى المرآة.المتحف القومي بروما



لوحة ١٢٥. كاراڤاچيو: القديسة كاترين السكندريه. مجموعة تيسين بلوجانو



لوحة ١٢٨. كارافاچيو: العائلة المقدسة تحطّ رحالها للراحة فى طريقها إلى مصر. جاليريا دوريا بروما



لـوحـة ١٢٦
كاراڤاچيـو: فداء
اسحق. متحف أوفتزي



لـوحة ١٢٧ كاراڤاچيو:
العشاء فى عمْواس.
الناشونال جاليري بلندن



لوحة١٢٩. كاراڤاچيو: أولاف
ده ڤينياكور. متحف اللوڤر.

# كاراتشـــي

هو

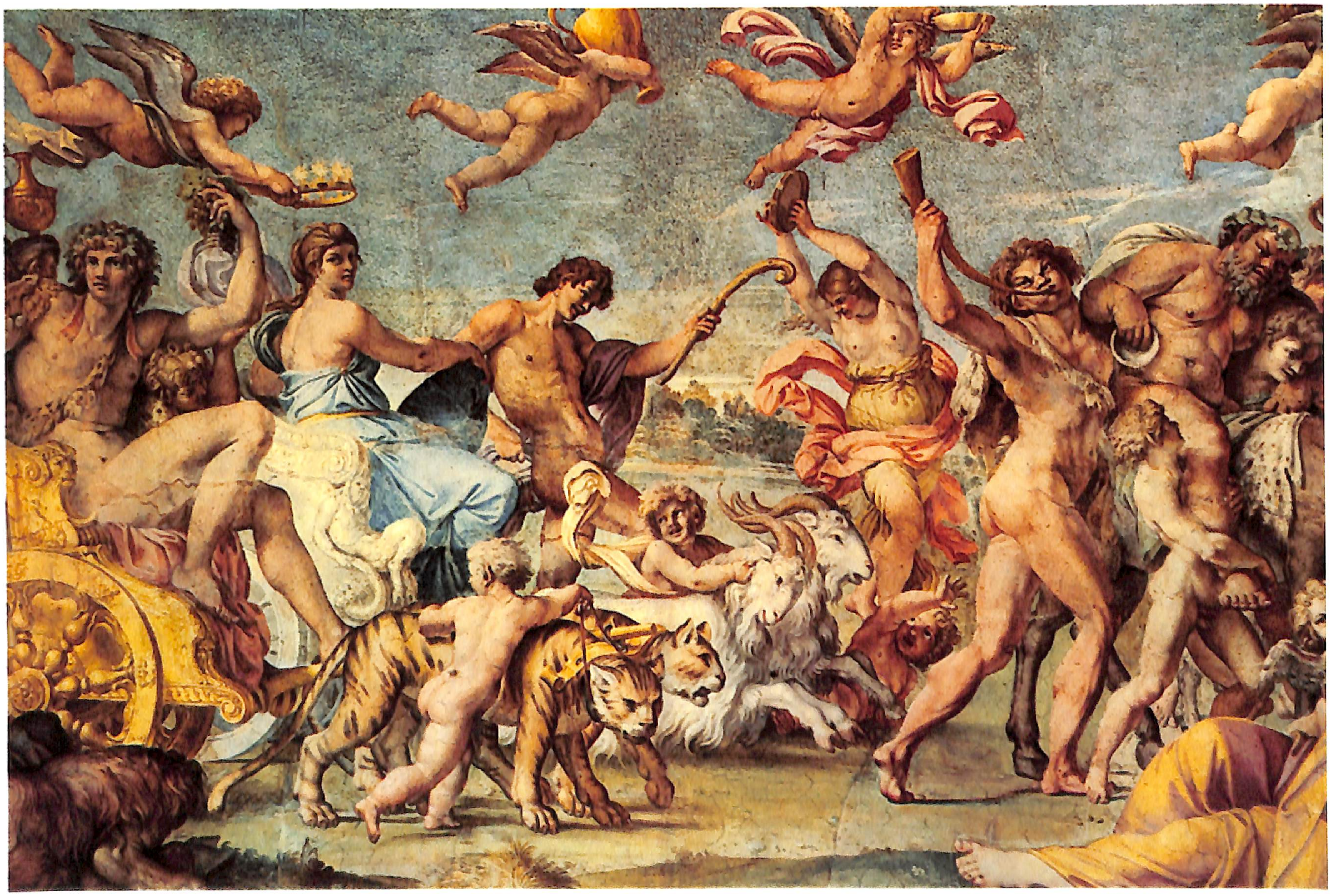
اسم لثلاثة مصوّرين إيطاليين يمثّلون مرحلة هامة من مراحل عصر النهضة اللاحق هم : لودڤيكو كاراتشي Carracci وابني عمه أجوستينو وأنيبالي . وكان لودڤيكو ذا ميول أكاديمية قام بدراسة واسعة عن أساتذة المصوّرين فى عصر النهضة وخاصة عن كوريچيو وتتسيانو ، كما أسّس عام ١٥٨٥ أكاديمية بولونيا الشهيرة للفنون التى كانت معهداً للتعليم الفني ومركزا للدراسات فى الوقت نفسه ، ومنذ عام ١٦٠٠ انتظم بين تلامذة كاراتشي النجباء جيدُوريني والجرتشينو . أما أجوستينو فكان مصوّراً وحفّاراً احتل مركز قيادياً بأكاديمية بولونيا وشارك فى توجيه سياستها ، كما عكف على دراسة أعمال كوريچيو والمدرسة البندقية . وأما أنيبالي ١٥٦٠ ـ ١٦٠٩ فكان أعمق الثلاثة موهبة وأصالة كما كان رسّاما بارعاً عكف بالمثل على دراسة أعمال كوريچيو ، وإليه يُعزى اكتشاف كوريچيو بعد أن غمره النسيان خارج مدينة پارما . وكانت أهم أعماله زخرفة بهو الطابق الأول فى قصر الكاردينال فارنيزي بروما حيث هيمنت موضوعات غراميات الآلهة الميثولوچية ، وتميّزت بحيويتها وخيالها وخفة ظلها ، على الوجه الذي نراه فى لوحة « زفاف باكخوس وأريادني » ( لوحة ١٣٠ ) ، ثم لوحة « ربّات الحسن يَقُمْن بتزيين ڤينوس » المحفوظة بواشنطن ( لوحة ١٣١ ) .

وكان فن النهضة قد وقع وقتذاك فى براثن النزعة التكلّفية ، فحاول أنيبالي كاراتشي مثل معاصره كاراڤاچيو الخروج من هذا الإسار إلى الواقعية ، غير أنه لم يوهب لا هو ولا بقية أفراد أسرته تلك الروح الثورية التى تأجّجت فى أعماق كاراڤاچيو ، فآثروا الاحتفاظ بمعطياتهم الكلاسيكية وخاصة نتاج مدرسة البندقية . وإذ كان أنيبالي أسير القواعد الصارمة التى استنّتها الدعوة إلى مناهضة حركة الإصلاح الديني فقد أطلق العنان لخياله فى أعماله الدنيوية سواء الميثولوجية أو المناظر الطبيعية .

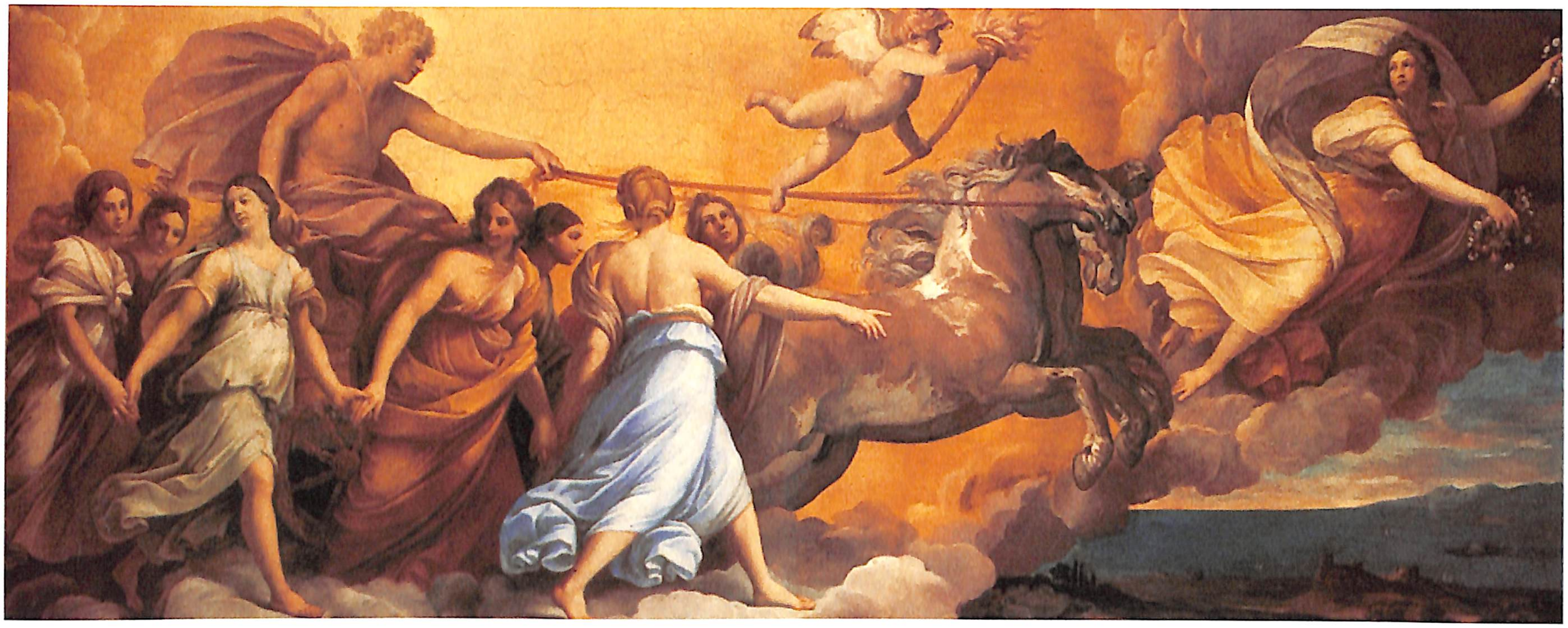
وكم أُلصقت فى الماضى بمدرسة بولونيا خلال القرن السادس عشر سمة التلفيقية [ أو التوفيقية ] Eclecticism⁽⁴³⁾ إلا أن النقاد المحدثين باتوا يستنكرون هذه التسمية لأنها تحجب ما فى فناني آل كاراتشي من أصالة ، بل إنها لتوحي بأنهم مغلولون فى قيود الأكاديمية ، وإن كان الواقع أن هؤلاء الفنانين البولونيين قد نادوا بالتلفيقية بمعنى ومفهوم خاص ألا وهو المعرفة المعمقّة لكبار أساتذة التصوير ، فمن خلال الاحتكاك المكثّف بهم يمكن اكتشاف أسلوبهم الذاتي .



لوحة ١٣١ . كاراتشي : ربات الحسن يقمن بتزيين ڤينوس . الناشونال جاليري بواشنطن



لوحة ١٣٠. كاراتشي: زفاف باكخوس وأريادني. قصر فارنيزي بروما



لوحة ١٣٢ . جيدو ريني: أبوللو يقود مركبة الشمس بصحبة حوريات الجبال، وتتقدّمه أورورا ربّة الفجر. كازينو روسبيليوزي . روما ١٦١٤

## جيدو ريني (١٥٧٥ ـ ١٦٤٢)

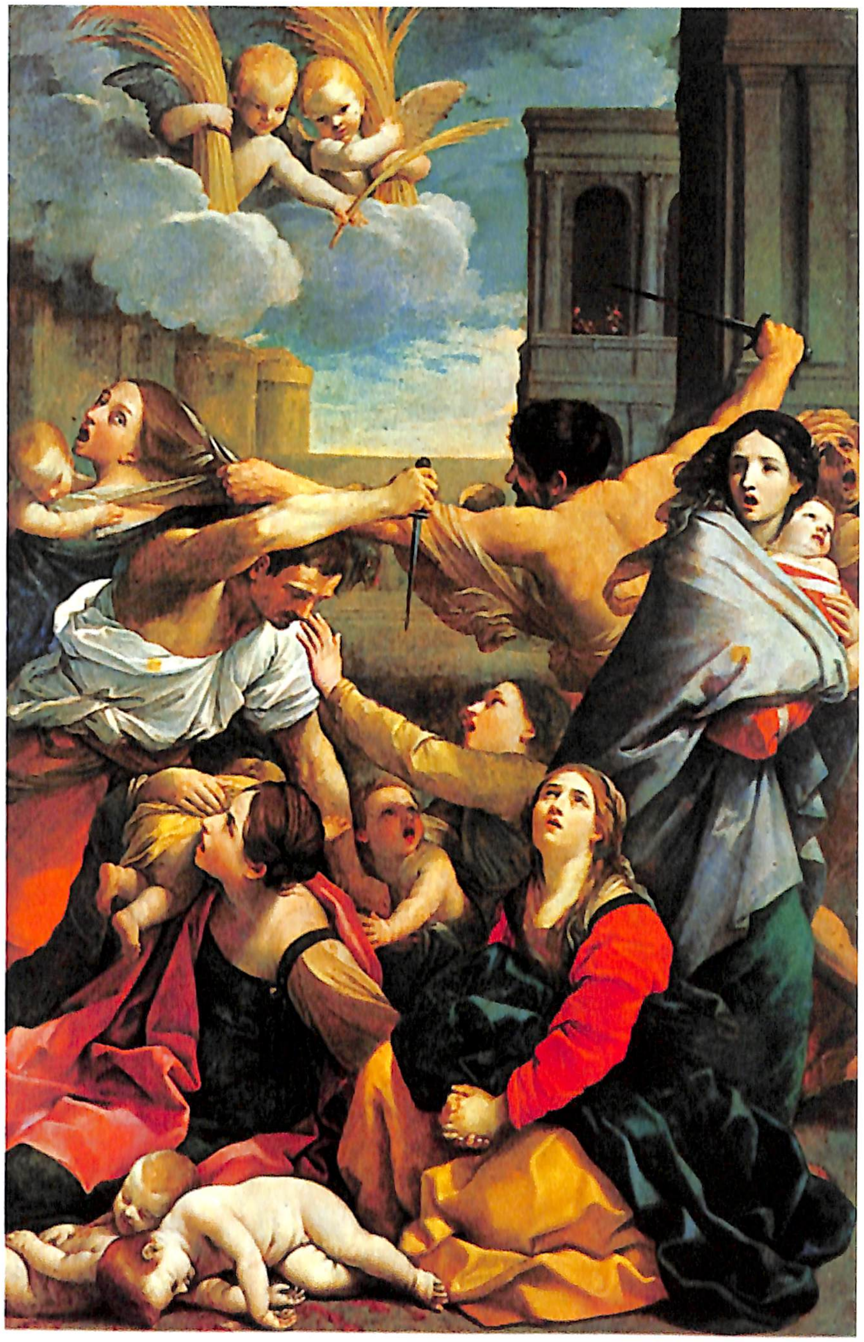
تفوّق من بين مصوّري مدرسة بولونيا الفنان جيدو ريني Guido Reni الذى درس بأكاديمية الفنون التى أنشأها كاراتشي فى مدينة بولونيا وأصبح أحد أشياع كاراتشي الرئيسيين . قصد روما عام ١٦٠٠ وبرغم انتمائه إلى مدرسة فنية ذات منهج مخالف لمنهج مدرسة روما إلا أنه تأثر بعض الشيء بكاراڤاچيو وكثيراً برافائيل وبما تضمّه روما من منحوتات كلاسيكية .

وتتميز أشهر أعماله وهى اللوحة الجصّية الجدارية [ الفريسك ] الضخمة المحفوظة بكازينو روسبيليوزى بروما والتى تمثل أبوللو إله الشمس يقود مركبة الشمس تحيط به حوريات الجبال « الأوريادس » وتتقدّمه أورورا ربة الفجر ( لوحة ١٣٢ ) بالرشاقة المأثورة عن رافائيل .
وبقى جيدو ريني يُعدّ حتى القرن التاسع عشر من أعظم أساتذة التصوير لقدرته الفذة على التكوين الفني ولتوشيته أعماله الأخيرة باللون الفضّي ، غير أن النقاد مالبثوا أن أخذوا عليه الغلوّ فى إضفاء العذوبة على شخوصه المصوّرة على الوجه الذى نراه فى لوحة « باكخوس » ( لوحة ١٣٣ ) ، وتصوير مشاعر الإيمان والتسليم بالقضاء والقدر المحتوم على نحو ما نرى فى لوحة « المسيح متوّجا بإكليل الشوك » ( لوحة ١٣٤ ) ، وكذا إسباغه الطابع المسرحي الأجوف على أعماله مثلما نلمس فى لوحات « شمشون الجبار » ( لوحة ١٣٥ ) و« مذبحة الأبرياء » ( لوحة ١٣٦ ) و« مصرع كليوپاتره » ( لوحة١٣٧ ) . ومن أشهر لوحاته الأسطورية تصويره للقصة التي أوردها أوڤيد عن مباراة السّباق بين البطلة أتالانتا وهيپومينوس ( لوحة ١٣٨ ) . وكانت أتالانتا الحسناء تنافس الرجال فى العَدْو وتبزّ أكثرهم مهارة ، وظلت بعيدة عن إلحاح الخاطبين معلنةً أنها لن تتزوج إلاّ بمن يسبقها فى العدْو على أن يدفع المهزومون حياتهم ثمنا للمغامرة . وما إن وقعت عينا هيپومينوس على أتالانتا حتى فُتن بها وتمنّى ألا يسبق أتالانتا أحد حتى يفوز بها هو . وعندما ظفرت أتالانتا بقصب السبق ، وأنزلت العقاب بالشبّان المهزومين تقدّم هيپومينوس يباريها ، وعندما تطلّعت إليه أعجبت به وبوسامته ومسّتها سهام إله الحب للمرة الأولى ، وإن أشفقت عليه من المصير المحتوم المقدّر له . وقصد هيپومينوس ڤينوس إلهة الحب يسألها العون فاستجابت لضراعته وزوّدته بثلاث تفاحات ذهبية هامسة إليه بأمرٍ طلبت منه تنفيذه . وآذن البوق ببدء السباق فأخذت شفتا هيپومينوس تجفّان من الإرهاق والهدف ما يزال بعيدا ، فقذف إحدى التفاحات الذهبية فأُخذت الفتاة ببريقها وتوقّفت ذهلةً ثم انحرفت عن مسار السباق لتلتقط التفاحة الذهبية مشغوفة بها فانفسح المجال أمام هيپومينوس لكى يتقدم الفتاة ، وكرر هذه الحيلة مرات ثلاث حتى حاقت بأتالانتا الهزيمة فتزوّجها هيپومينوس بعد أن كُتب له التفوق عليها* .

* انظر كتاب « مسخ الكائنات » للشاعر أوڤيد . ترجمة كاتب هذه السطور [ الفصل العاشر : ٥٦٠ إلى ٦٨٠ ] الطبعة الرابعة . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٧ .



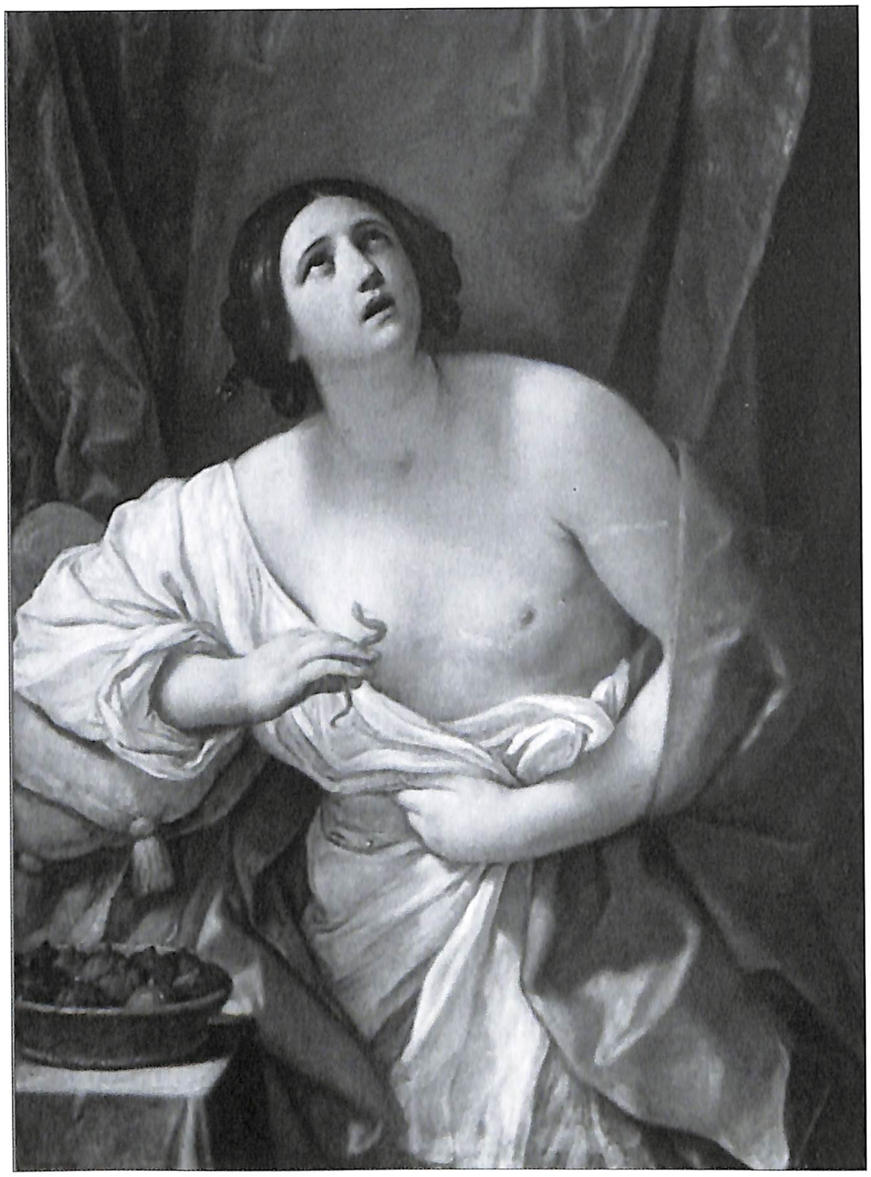
لوحة ١٣٥ . جيدو ريني : انتصار شمشون . متحف بولونيا القومي



لوحة ١٣٦ . جيدو ريني : مذبحة الأبرياء . متحف بولونيا القومي



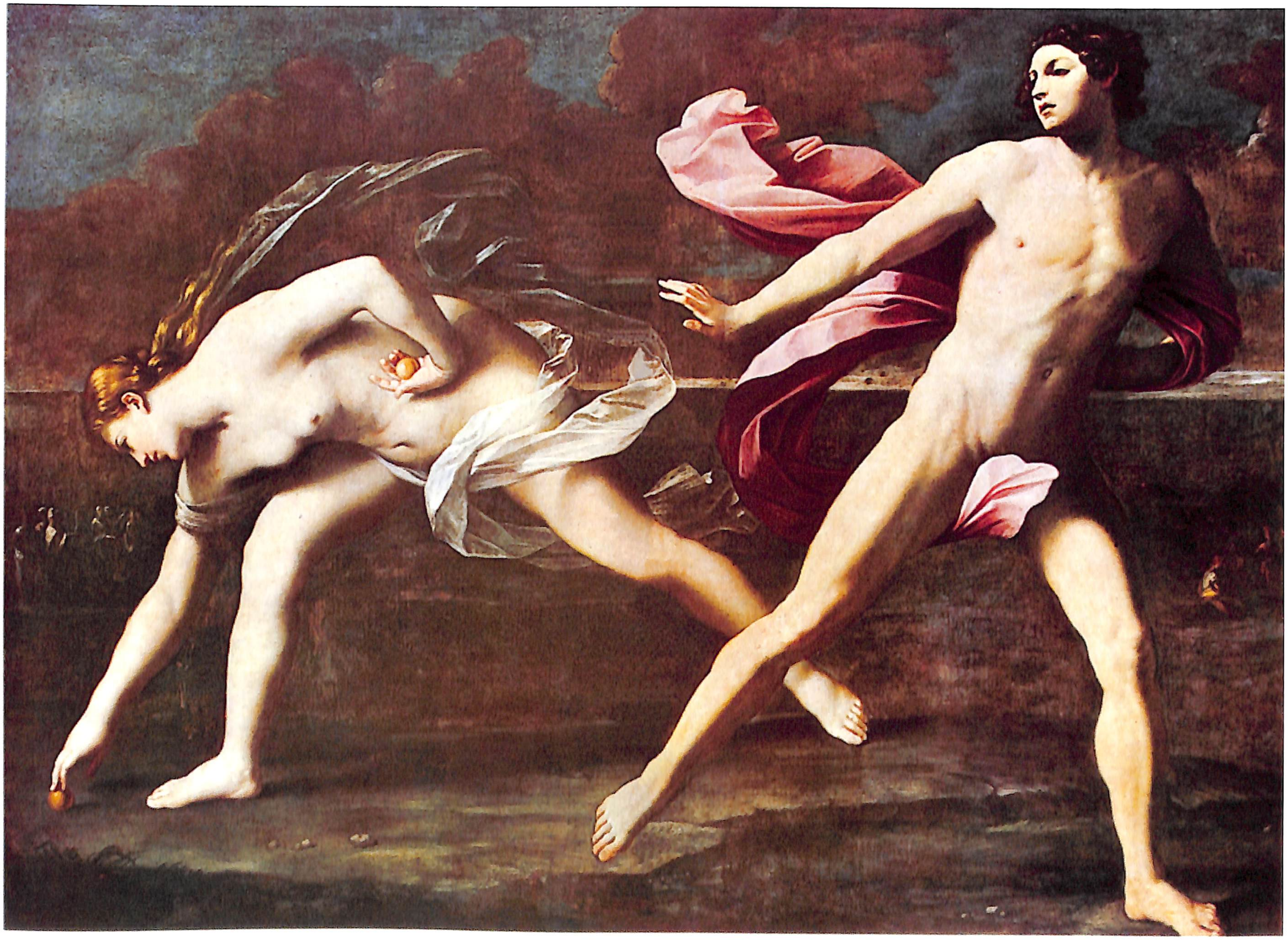
لوحة ١٣٤ . جيدو ريني : المسيح متوَّجا بإكليل الشوك . الناشونال جاليري بلندن



لوحة ١٣٧ . جيدو ريني : انتحار كليوپاتره. جاليريا پيتي بفلورنسا



لوحة ١٣٣ . جيدو ريني : باكخوس. جاليري پيتي بفلورنسا



لوحة ١٣٨. جيدو ريني: سباق أتلانتا وهيپومينوس. متحف كاپو ديمونتي بناپلي.



**لوحة١٣٩. لوقا چوردانو: پيرسيوس يمسخ فينياس وأعوانه أحجاراً. الناشونال جاليري بلندن**

## لوقا چوردانو (١٦٣٢ ـ ١٧٠٥)

**إن** أعظم أعمال هذا الفنان هى صوره الجدارية « الفريسك » التى تغشّي جدران وسقوف القصور والكنائس فى إيطاليا وإسپانيا . ولعل اللوحة التى أعرضها « پيرسيوس يمسخ فينياس وأعوانه أحجاراً » ( لوحة ١٣٩ ) هى أقرب منجزاته إلى تقنية لوحاته الفريسك ، لضخامة حجمها وسلاسة خطوطها وسطوع ألوانها . ويكفي أن نتأمل هذه اللوحة وحدها كى ندرك لماذا عُدّ چوردانو Luca Giordano واحداً من أعظم مصوّري القرن السابع عشر ، ولماذا شمل تأثيره العالم المتحضّر كله ، فلقد كان إنتاجه ضخماً مذهلاً ، كما كانت سرعته فى التنفيذ مضرب الأمثال ، حتى إنه عندما بدأ يمارس التصوير فى سن مبكرة بمسقط رأسه فى ناپلى أصبح معروفاً باسم « لوقا سريع الإنجاز » Luca Fa Presto .

وعلى غرار روبنز كان چوردانو مصوّراً عالميا بمعنى الكلمة ، ولكن بينما شكّل روبنز أسلوبه الخاص فى سن مبكرة ومضى يطبّق هذا الأسلوب طوال حياته ، كان چوردانو يتشرّب أساليب غيره ويؤلّف بينها ليخرج بأسلوب لا تُدحض أصالته . وقد بدأ تشرّب چوردانو للأساليب الفنية مبكراً فى صدر حياته عندما التقى بأعمال المصور الإسپاني ريبيرا الذى كان قد اتخذ من ناپلي مستقراً له ، حتى لنجد بعض أعماله الأولى شبيهة بأعمال ريبيرا فيصعب علينا التمييز بينهما .

وما إن أخذ چوردانو فى الترحال أولاً إلى روما ثم إلى البندقية حتى بدأ يمزج فى أسلوبه بين فترة مرانه الناپوليتانية وبين تأثير فناني روما عليه لا سيما پييرو دا كورتونا ، وسار على نفس المنوال عندما قصد البندقية حيث درس أعمال الأساتذة الكبار أمثال تتسيانو وتنتوريتو وبصفة خاصة ڤيرونيزي . وعلى الرغم مما أخذه عن هؤلاء جميعاً تميزّت أعماله الرئيسة بذاتية وتفرُّد جليّيْن لا يبدو معهما أى أثر لأسلوب غيره ، ذلك أن منهجه التلفيقي[٤٣] كان محكوماً بانضباط صارم وبراعة تقنية أثمرا إبداعات جليلة مشحونة بالطاقة بالغة التأثير .

ولقد كان پييترو دا كورتونا أحد أشهر المصوِّرين الموهوبين فى عصره ، ذاع صيته مع لوحاته الفريسك الفسيحة فى قصر باربريني بروما كما سنرى بعد ، وكانت عظمته تكمن فى قدرته على تنسيق المشاهد الأسطورية أو الدينية البالغة التشابك والتى تنتظم مجموعات كبيرة من الشخوص وتحفل بالعديد من العناصر الإيقونوغرافية بحيث تبدو للمشاهدين تكوينات آسرة شديدة الوضوح والتأثير . وكان هذا أهم ما لقنه چوردانو عن دا كورتونا ، فإذا صوره الجدارية [ الفريسك ] الفسيحة فى فلورنسا وإسپانيا وغيرهما تفصح عن هذه التقنية .

وموضوع هذه اللوحة التى نحن بصددها مستقى من الكتاب الخامس من كتاب « مسخ الكائنات للشاعر أوڤيد . وكان البطل پيرسيوس قد أنقذ الأميرة أندروميدا من الوحش البحري لقاء قبولها الزواج منه . وفى ليلة الزفاف اقتحم فينياس عمّ أندروميدا وخطيبها السابق الحفل بغية القضاء على پيرسيوس فنشبت معركة ضارية لم تنته إلا بعد أن كشف پيرسيوس عن وجه الجورجونه ميدوسا(٤٤) فأحالت نظرتها كل خصومه أحجارا . وكان أوڤيد مصدراً ثرّاً للفنانين يستقون منه مشاهدهم الأسطورية كما رأينا قبلُ ، كما كانت سيرة پيرسيوس مترعة بالأحداث الجديرة بالتصوير والتى تجتذب المصوِّرين ورعاتهم . وكانت لمغامرات پيرسيوس جاذبية خاصة عند چوردانو ، حتى لقد تناول هذا الموضوع بالذات مرات أربع . ولم يكن چوردانو فى الأغلب معنيّاً بالدقة التفصيلية حين يتناول بالتصوير مشهداً كهذا المشهد ، بل على العكس كان يؤثر أن يسجل أقصى ما يمكن من الانطباع العام بالقصة ، واضعاً نصب عينيه أهمية التأثير الشامل للصورة ، وهو ما اقتضى عدم التزامه الحرفي بالنص . فعلى سبيل المثال يذكر أوڤيد فى روايته أتباع فينياس الألف ، ولو أن چوردانو حاول أن يمثّلهم فى لوحته لهوّن من الأثر العام للمواجهة بين الخصمَيْن پيرسيوس وفينياس . ولنفس السبب تجاهل چوردانو وصف أوڤيد المسهب لمصرع فينياس القائل بأنه عندما أدرك أنه لا مفرّ من هزيمته أخذ يستعطف پيرسيوس ويرفع يديه متوسّلا ، غير أن پيرسيوس لم يلن وتعجّل مسخ خصمه حجراً فتجمّدت دموعه على خدّيه ، لكن چوردانو كان حريصا على إبعاد موقف الهوان عن فينياس حتى يُبقيه جديراً بمناضلة بطل جليل الشأن مثل پيرسيوس فصوّره شخصية مناضلة شديدة البأس حتى فى اللحظة نفسها التى تحوّل فيها حجراً . ومع أن چوردانو قد تجنّب فى لوحته إثبات بعض تفاصيل نص أوڤيد إلا أنه لم يهمل إثبات التفاصيل المتنوعة من هنا ومن هناك التى تربط بين المشهد المصوَّر والمصدر الأدبي ، إذ كان يعلم أن معظم مثقّفي عصره ولا سيما رعاة الفن كانوا على معرفة وثيقة بالنصوص الأدبية ولا سيما « مسخ الكائنات » لأوڤيد .

وبذكاء بالغ استطاع چوردانو التقاط اللحظة الدرامية فى الأسطورة وتسجيلها ، فبينما المعركة محتدمة من حوله يرفع پيرسيوس رأس الجورجونة عالياً ملوّحاً بها بيد بينما يقبض باليد الأخرى على سيفه . وتكاد يد أقرب الخصوم إليه تلمس رأس ميدوسا فتتحوّل على الفور إلى حجر ، وكان وراءه محارب آخر يذود عن نفسه بدرعه الذى لم يحمه من نظرة الجورجونة فإذا جذعه يستحيل هو الآخر حجراً . ونرى فينياس الأقرب إلينا وهو موشك على قذف پيرسيوس برمحه وما تزال الحياة تدبّ فى جسده لولا سريان برودة الحجر إلى ذراعه الذى أخذ يكتسي باللون الرمادي . ويتطلع پيرسيوس حواليه مدركاً أنه بدوره معرّض لخطر التعرّض لوجه الجورجونة ، ويشي التعبير المرتسم على وجهه بالقلق لا بنشوة الانتصار ، برغم أنه ما يزال يقبض بيده على الأفاعي الحيّة المتشابكة التى تشكّل شعر ميدوسا .

ويتجلّى فى اللوحة الطابع المسرحي للستار الخلفي الضخم الباروكي التكوين ، كما تشدّ أنظارنا الجثث المتناثرة ذات التضاؤل النسبي فى أمامية الصورة . وتبلغ اللوحة الذروة فى التعبير عن مقدرة چوردانو على الجمع بين الوضوح والتوازن الكلاسيكيَّيْن وبين الحيوية والغزارة الباروكيَّيْن فى مشهد بالغ التأثير مشحون بالحركة . وهى فى الوقت نفسه نموذج مثاليّ للتوليف بين الأساليب المختلفة التى صهرها چوردانو معاً فى بوتقته ليقدم عملاً رائعاً متفرّداً ناطقاً بذاتيّته ويتألقّ بقيمته الفنية الرفيعة ، كما لم تغب عن باله الوظيفة الزخرفية التى ستؤدّيها اللوحة فى الموقع الذى سوف تشغله . وعلى الرغم من أن المناظر التى تصوّر الولائم والتى تتضمن عادة أحداثاً دموية عنيفة كانت شائعة فى موطنه ناپلي إلا أن چوردانو آثر أولا دراسة أعمال پاولو ڤيرونيزي أستاذ البندقية الأعظم فى هذا المجال ، حتى لنجد خلفية اللوحة تقتبس الكثير من المشاهد المعمارية فى لوحات ولائم ڤيرونيزي .

وتتجلّى فى لوحة پيرسيوس براعة التكوين الفني بوضوح يُفصح عما يجري على الرغم مما تنطوي عليه اللوحة من مواقف معقّدة ، فنرى الشخوص الرئيسة شاخصة وكأنها نقش بارز مما يوائم الموضوع المصوّر ، على حين لا تبدو الشخوص الثانوية بنفس الوضوح . وعلى حين تتجلّى الشخوص الواقفة شديدة الوضوح عبر الصورة تقود الجثث المكدّسة المتضائلة النسب عيوننا نحو أعماق الصورة ونحو فوضى المعركة الضاربة أطنابها في الخلفية . ولا شك فى أن الطابع المسرحي للمشهد كان مقصوداً عن عمد ، لأن اللوحة كانت معدّة للتعليق فى أحد القصور مما يقتضي أن يحظى الأثر الزخرفي بأهمية تفوق التسجيل الواقعي ، وإن كان چوردانو قد وفّق فى الجمع بين الهدفين . فتوحي الخلفية بستارها الأحمر الظاهر إلى اليمين والخطوط الرأسية للمباني إلى اليسار بمنصّة دائرية تدور فوقها الأحداث الرئيسية للقصة وكأنها مشهد مسرحي . ويشدّنا التكوين الفني بوضع الشخوص الأربع الرئيسية فى مقدمة الصورة واقفة متميّزة عن أكداس الجثث المتراكبة . ويقف پيرسيوس وفينياس فى بؤرة الصورة فى وضعتين تكادان تكونان متشابهتين ومتماثلتيْن على جانبيْ المحور الرأسي للتكوين الفني ، وتميّز أحدهما عن الآخر بلونيْ ثوبيهما الأزرق الدافىء والأصفر الزّاعق ، وهو ما يكثّف التباين بينهما ، كما يمثّلان أشدّ الألوان أهمية فى الصورة لتخبو أمامهما حُمرة الستار والدروع والدماء المُراقة . ونرى المحارب المحتضر الذى هوَى بين قدميْ فينياس وقد تجمّدت إلى الأبد تعابير الفزع على وجهه ، كما نشهد خلف المعركة الناشبة تناثر أجساد المقاتلين المتهاوية والموائد المقلوبة والأوعية المتطايرة والأطباق البللورية الشفّافة . وقد عمد چوردانو إلى تحييد الخطة اللونية للمساحة المحصورة بين الخلفية المعمارية والأمامية ، وذلك لإبراز أهمية الشخصيتيْن الرئيسيتيْن .

وفى عام ١٦٩٢ قصد چوردانو – الذى يُعدّ بحق ممثل الأسلوب الباروكي فى مدينته ناپلي – إسپانيا بدعوة من الملك كارلوس الثاني ، حيث عكف على إنجاز بعض أعماله ، فأتم خلال السنوات العشرة التى قضاها بإسپانيا لوحات الفريسك فى كنيسة الإسكوريال وحول دَرَج ديرْها ، وجميعها تبهر الأبصار بانفساح رقعة تكويناتها وروعة تنفيذها ، وكذا سقف غرفة المقدّسات بكاتدرائية طليطلة مقرّ كبير الأساقفة .

# إلجِرْتشينو (١٥٩١ ـ ١٦٦٦)

أطلق اسم إلجرتشينو على أحد أساتذة فن التصوير الباروكي الفنان چوفاني فرنشيسكو باربييري بسبب حَوَل عينيه . وقد وُلد ببلدة شنتو بالقرب من فيرارا بإيطاليا حيث تلقى تدريبه المبكّر وحيث كان مرسمه الأول ، غير أن التأثيرات التى شكّلت أسلوبه لقنها عن المصوّرين لودوڤيكو كاراتشي وكاراڤاچيو وجيدو ريني فى بولونيا ( ١٦١٧ ) ، ثم عن مصوّري البندقية ( ١٦١٨ ) وروما ( ١٦٢١ ) إلى أن عاد ليقضي بقية حياته فى مسقط رأسه بمدينة بولونيا .

وكان فى أسلوبه الأول متأثرا بتتسيانو حيث ظهرت ميوله الباروكية ، من حيث أسلوب « التكوير » Painterly أى تصوير الأشكال ذات الحافات المتمازجة التى قوامها الألوان أو الأضواء المتداخلة بدرجاتها فلا تبدو محدّدة ، وتندمج فيها الحواف فيما يحيط بها من فراغ اندماجا موصولا غير مقطوع . وكذا تأثّر بتتسيانو من حيث استخدام الألوان الدافئة ووقفات الجسم الإلتوائية Contrapposto حيث يختلف اتجاه الرأس والكتفيْن عن اتجاه الردفيْن والساقيْن ، هذا إلى ولعه بالحركة المتدفّقة .



لوحة ١٤٠ . إلجرتشينو: أبوللو يسلخ جلد مارسياس حيّاً. متحف قصر بيتي بفلورنسا

كذلك انطوت أعماله الأولى على أشكال غير مألوفة وألوان صارخة وتكوينات يعوزها التوازن ، كما ألف توزيع الأضواء على أسطح لوحاته على شكل بقع لونية تاركا الجانب الأكبر من هذه الأسطح مغموراً فى الظل . وليس ثمة صلة بطبيعة الحال بين هذه التقنية وتقنية كاراڤاچيو فى مجال « الإشراق والعتمة » [ الكيارو سكورو ] ، فلقد أخذ إلجرتشينو هذه التقنية عن مصوّري بولونيا والبندقية حيث كان النزوع نحو الواقعية شائعاً فى أنحاء إيطاليا خلال القرن السابع عشر . وفى عام ١٦٢١ انتقل إلى روما حيث مارس مرحلته الأسلوبية التالية متّجهاً صوب الكلاسيكية ، فالتزمت تكويناته الفنية بسكينة لا نعهدها فى أعماله السابقة . وما من شك فى أن إلجرتشينو كان له تأثيره على تطور الطراز الباروكي فى روما التى كانت تلتزم الإلتزام كله بالكلاسيكية عام ١٦٢٠ ، فلقد أعرب فى تصاويره التى أنجزها بها عن مدى رسوخ التقاليد الكلاسيكية التى واصلت مسيرتها إلى القرن السابع عشر على أيدي فنانين مثل جيدو ريني وپوسان . وفى روما قام إلجرتشينو بزخرفة كازينو لودوڤيزى ، فتألّقت من بين تصاويره لوحته الرومانسية الشهيرة « أورورا ربّة الفجر » فوق سقف الصالون الرئيس بالقصر ، والتى ما تزال تنافس لوحة جيدو ريني التى تتناول الموضوع نفسه . ورجع إلجرتشينو إلى شمال إيطاليا عام ١٦٢٣ حيث عاد إلى ممارسة نشاطه من جديد فى بلدة شنتو إلى أن انتقل إلى بولونيا محاولاً كبح جماح ملامح أسلوبه غير الكلاسيكية دون جدوى . ومن أعماله الشهيرة الناجحة لوحة « أبوللو يسلخ جلد مارسياس حيّاً » ( لوحة ١٤٠ ) . وكان إلجرتشينو كذلك رسّاماً قديراً غزير الإنتاج ، وقد لقيت رسومه إقبالاً منقطع النظير فى إنجلترا خلال القرن الثامن عشر ، وما يزال الكثير من روائعه المرسومة مُحْتَفَظاً بها بين الستمئة لوحة التى تشكّل المجموعة الملكية فى قصر وندسور .

# خلاصة

لمسنا فى كافة تصاوير البندقية اتجاهات لا تفتأ تتردّد هنا وهناك ، يتجلّى فيها إيثار البنادقة لصور النساء الناضجات المكتنزات سواء كن عاريات أم كاسيات ، فلم يحاول أى فنان بندقي رسم الفتيات الرشيقات التى شاعت صورهنّ خلال عصر النهضة الفلورنسية . هذا إلى شيوع مشاهد الحفلات والإيحاء الحسّي المفرط فى معظم الصور . وثمة إحساس رهيف بالقيم اللمسية ، وميل ملحوظ إلى تصوير الموضوعات الموسيقية . ومما يدل على التزاوج الوثيق بين فنّي التصوير والموسيقى فى الثقافة البندقية ما يتجلّى فى تصوير ڤيرونيزي لرفاقه المصوّرين كعازفين موسيقيين فى لوحة « عرس قانا » ( لوحة ٨٠ ) . كذلك تفرّد القرن السادس عشر بالنزوع نحو الأحجام الكبيرة سواء فى اللوحات الجدارية أو فى اللوحات الزيتية ، حيث يبلغ هذا الولع بالانفساح والأحجام الضخمة أوجه فى لوحة « الفردوس » بقصر الدوج التى تبلغ حوالى عشرة أمتار ارتفاعاً وثلاثة وعشرين متراً عرضاً ، وتضمّنت ما يربو على خمسمائة شخص بما فى ذلك أوركسترا كامل وجوقة إنشاد من الملائكة .

وثمة عناصر فنية شاع استخدامها حتى صارت سمة مميزة للتصوير البندقي ؛ أولها التوازن المتراصف بين المتناقضات على نحو ما رأينا فى حفل الموسيقى الخلوي لجورجوني ( لوحة ٣٧ ) وڤينوس وعازف الأورغن لتتسيانو ( لوحة ٥٤ ) و« الحب القدسي والحب الدنيوي » لتتسيانو ( لوحة ٤٥ ) . ويقابل هذا أيضاً التوازن بين الحركة نحو الوراء وصوب الأمام فى التكوينات ذات العمق على نحو ما نرى فى لوحتيْ ڤينوس وعازف الأورغن ، والحب القدسي والحب الدنيوي . وثانى هذه العناصر المساحات المعمارية الضخمة التى تصوّر عليها اللوحات التى بدأت على يد جنتيلي بلليني وانتهت إلى تصوير الولائم الحافلة على يد ڤيرونيزي ، وكذا لوحة الحب القدسي والدنيوي لتتسيانو ، وباكخوس وأريادني لتتسيانو ( لوحة ٥٣ ) ، ووليمة فى بيت أحد اللاويين لڤيرونيزي ( لوحة ٨٢ ) . وآخر هذه العناصر هو بناء الصورة من خلال تراكم أو تكديس المستويات الرأسية بعضها فوق بعض صاعدة إلى أعلى كما هى الحال فى لوحة صعود العذراء لتتسيانو ( لوحة ٤٨ ) أو فى دوائر صاعدة متّحدة المركز مثل يوم الحساب لتنتوريتو ( لوحة ٧٤ ) . فإذا أضفنا إلى هذه العناصر المحاولات المتعدّدة والتجارب المختلفة فى تصوير المنظور والإيهام تضافرت هذه العوامل جميعها لتشير بوضوح إلى زمان ومكان اللوحة المصوّرة ضمن التصنيف الباروكي العريض للطراز الباروكي البندقي .

ولقد كان امتزاج العناصر الدينية والدنيوية فى كافة الفنون البندقية على النهج الذي رأيناه فى مشاهد احتفالات المدارس « السكولا » منحىً جديداً فى الحياة وشكلاً مميزاً من أشكال تجمّعات الأهالي ، فإذا توافد الجماهير الغفيرة التى تضمّ معظم سكان المدينة ثم مغادرتها الحيزّ المحصور لميدان القديس يصبح دليلاً آخر على حرية التجمّع . ولهذا كان من الطبيعي أن يتجه تفكير البنادقة دائماً نحو الانفساح الفراغي . ولعل مبنى مكتبة سانسوڤينو ذا الطابع الرحب وبازيليكا پالاديو بمدينة ڤتشنزا هو التعبير المعماري عن هذا الاتجاه . فالفراغ عند البنادقة مفعم بالحيوية ، منطوٍ على الحركة فى مختلف الاتجاهات ، وتلك عقيدة أساسية مشتركة عمّت مختلف فروع الفن . فيتجلّى الموكب الديني الذى أبدعه بلليني فى ساحة القديس مرقص متحركاً بدءاً من الخلفية اليمنى مرورا بالمشاهدين ومنتهياً فى يسار الخلفية ( لوحة ٢٢ ) ، كما نحسّ المضمون الدرامي للوحة تتسيانو « الحب القدسي والحب الدنيوي » فى الحركة المائلة من يسار أدنى اللوحة إلى يمين أعلاها . كذلك نلمس الحركة إلى الأمام وإلى الوراء فى التكوينات المرسومة للإيحاء بالعمق مثل لوحة « حفل الموسيقى الخلوي » لجورجوني ولوحة « ڤينوس وعازف الأورغن » لتتسيانو ، على حين تعجّ ولائم ڤيرونيزي بالحركة فى شتى الاتجاهات . وتأخذ التصميمات المعمارية لسانسوڤينو وپالاديو حرية الحركة فى الحسبان ، فتتيح الانتقال من جانب إلى جانب دون عائق ، إذ ثمة علاقة تبعية بين الكل والأجزاء ، كما أن كل جزء يترابط مع الجزء الآخر ضمن الكل ، كما هى الحال فى ڤيلا روتوندا لپالاديو . أضف إلى ذلك انعكاس وجهيّات المباني على سطح المياه واستخدام المرايا داخل القصور لزيادة الإحساس بالنور والانفساح ، وانتقال نقاط الاهتمام من خلفيات الصور إلى أماميّاتها والعكس فى الصور ذات التكوينات الموحية بالعمق . وعلى غرار انتشاء الفنون المرئية بحيل « الإيهام » ، وعلى نهج الجبهات المثلثة المتداخلة فى وجهيّات المباني ـ بعضها كاملة وبعضها مبتورة ـ على نحو ما فعل پالاديو فى كنيسة المخلّص ، أسرف ڤيرونيزي فى تأثيراته الفراغية . كذلك تزايدت الأحجام فى مختلف الفنون حتى غدت ظاهرة ملحوظة ، فصمّم پالاديو مبانيه من الداخل كى تتسع لحشود غفيرة وكى يُبهر الزائرين بانفساحها مسايرةً لتطلّعات مواطنيه نحو أسلوب منفسح للحياة ، وآثر المسقط المركزي سواء فى المساكن الخاصة مثل ڤيلا روتوندا أو فى الكنائس ، فلاشئ ـ على حد قوله ـ أشدّ رحابة من الاستدارة والتكوّر . كذلك استلفت أنظارنا اضطراد نمو مساحة اللوحات المصورة لتتسيانو وتنتوريتو وڤيرونيزي حتى بلغت مساحات صرحية فسيحة .

وتشير كافة هذه الظواهر إلى النزوع نحو كل ما هو ضخم مهيب ، كما تتجلّى فى هذه الفراغات المحتشدة بالحيوية الوحدة التى ربطت بين الحياة والفنون فى مدينة البندقية . وكان منطقيا أن تصاحب فكرة الانفساح الفراغي المحتشد بالحيوية الرغبة فى استكماله بأسلوب الحياة الباذخة . ومن ثم وجد مجتمع التجار البنادقة فى مذهب « اللذّة » الخير الأسمى ، فاتبعه فى سلوكه الدنيوي والديني معا . وما من شك فى أن تكرار موضوع باكخوس وأريادني فى اللوحات المصوّرة والتلميحات الشعرية والمسرحيات والأوبرات دليل على مدى الشعبية التى كان يتمتع بها إله الخمر اليوناني الروماني بحفلاته الصاخبة ومواكبه الماجنة بين أهل البندقية ، فنشهد ولع ڤيرونيزي بزخم الحشود المتزاحمة فى تصاويره للولائم ، كما يقابل هذا الولع بالحشود فى مجال الموسيقى المغالاة فى استخدام العديد من جوقات الإنشاد والأعداد الضخمة من المشاركين . كذلك سرى الإسراف الجارف فى استخدام الحليات المعمارية على نحو ما نرى فى الرواق الصغير بأدنى برج الأجراس الذى شيّده سانسو ڤينو ، وفى التفاصيل البالغة الدقة والإتقان فى ولائم ڤيرونيزي المصوّرة . وهكذا تكشف نشوة البنادقة بإمتاع حواسهم البصرية والسمعية والذوقية والعقلانية عن سعيهم الحثيث نحو « اللذّة » من أجل « اللذّة » ذاتها .

وثمة ظاهرة ثالثة لم يخل منها فن من الفنون الڤينيسية هى « الأكاديمية » التى تقف على النقيض من الظاهرتين السابقتين لتباينها مع البذخ والإسراف فى الزخارف ، لأنها تحثّ على مواصلة الإلتزام بتقاليد اليونان والرومان الأصيلة ، كما أنها على العكس من فكرة الفراغ المحتشد « بالحيوية » تحدّ من المغالاة الفراغية باتجاهها اتجاها عكسيا صوب أفكار الماضي المنطوية على « السكون » . وتتجلّى هذه النزعة الأكاديمية بوضوح فى تصميمات سانسو ڤينو وپالاديو ، فقد حاول كلاهما تطويع الأشكال المعمارية الكلاسيكية لمواءمة المقتضيات العصرية . كذلك يعبّر ڤيرونيزي عن هذه النزعة الأكاديمية فى بناء تكويناته الفنية حيث يسترعي انتباهنا نزوعه نحو التماثل والتراصف ونحو الأشكال المكتملة ونحو التزام خلفياته المعمارية بإضفاء الوحدة على تصاويره .

ومع التسليم بوجود قدر من التباين فى كافة الأساليب الفنية إلا أن فناني البندقية لم يكفّوا قط عن استخدام العناصر المتباينة فى تصميماتهم بهدف الإثارة الدرامية ، فانفرد أسلوبهم بالجمع بين المتناقضات المختارة بدقة وعناية ، وبالتركيز على التلاعب بين القوى الإيجابية والسلبية وإبراز التنافر والتجانف . نشهد ذلك فى مجال العمارة فى التباين بين العناصر البنائية للمبنى ومكوّناته الزخرفية ، وفى التباين بين جبهتيْن مثلثتيْن متداخلتيْن فوق وجهيّة مبنى واحد إحداهما تامة كاملة والأخرى ناقصة مبتورة على نحو النمط الذي تحمله كنائس پالاديو . وفى ميدان التصوير يتجلّى ذلك فى الجمع بين المتناقضات المثيرة فى لوحة « الحب القدسي والحب الدنيوي » لتتسيانو بما تنطوي عليه من خلفيات رحبة منفسحة وأخرى منغلقة ، ومن بؤر اهتمام متباينة فى كل جانب من جانبيْ الصورة ، وفى الفراغات المحتشدة والخالية فى ولائم ڤيرونيزي المصورة . وتبدو هذه التباينات أيضاً فى مجال الموسيقى عند جبرييلّلى فى ذلك التنوّع الثرىّ بين الأصوات البشرية والآلية وفى الجمع بين الهوموفونية والپوليفونية(٤٥) . ونماذج الجمع بين المتناقضات المثيرة فى فنون البندقية لا تنتهى على غرار التباين بين مواد البناء الخشنة والمصقولة ، والجمع بين الشخوص العارية والكاسية ، وبين البشرة الملساء الناعمة والثياب الباذخة فى نفس الصورة ، والجمع بين الأصوات الآلية وبين مجموعات الإنشاد الصغيرة فى مواجهة المجموعات الكبيرة .



# الفصل الثاني

## رُومَا قمّة طراز البَارُوك

ما تزال روما تحتفظ بشوامخ من منجزات الفن الباروكي تنتشر فى أرجائها حتى لتكاد تشكّل بمجموعها مدينة قائمة بذاتها داخل روما ، وبات من الشائع أن يُطلق الناس عليها اسم « روما الباروكية » Roma Barocca إشارة لتلك العمائر والمنحوتات الجليلة البالغة الروعة والرقة الآسرة التى تثير إعجابنا ببقائها حيّة تؤدي دورها الذى أنشئت من أجله ، فضلا عن دورها الثقافي لزائريها حتى يومنا هذا ، فلم تدخل روما بعد متحف التاريخ لينغلق عليها ، بل إنها تشهد كل يوم مئات من الزائرين والدارسين والمتأمّلين وعشاق الفن والجمال ، ثم إن منها الكنائس التي ما تزال تعجّ بالمصلّين إلى جانب السائحين . وقد يصعب على مَنْ عايشها مثلما عايشتُها لفترة طويلة أن يُفلتَ من أسْرها أو أن يُخْمدَ فى صدره الحنين إلى شدّ الرحال إليها والاستمتاع بقضاء لحظات فى ظلاَل جمالها المَتدفّق . فهى تضمّ أشْهَى ألوان الفنون وتطوي جوانحها على كنوز حضارات عدّة لا تقلّ إحداها عن الأخرى أهمية وثراء . ولو أننا افترضنا عالماً لم تظهر فيه هذه الحضارات المتتابعة لاستطعنا أن نتخيّل مدى الخُواء الذي كان يمكن أن يَحلّ بتاريخ الفكر والوِجْدان الإنساني . ألاَ ما أصدق وصف ألفريد ده موسيه حين قال : « هى أكثر بلاد العالَم احتشاداً بالآيات الفنية ، لكنها بين بلاد العالم كلّه أقلُّها احتياجاً لمثل هذه الكنوز ، فلقد وهبها الله طبيعةً سخيّة ببدائعَ لا تُضاهَى تنبضُ بشتّى صنوف الجمال ، وسماءً ساحرة تُتيحُ للضّارعين بابتهالاتهم العروجَ إلى ربِّ السماء دون وسيط » . وإذا كانت الأيام العديدة لا تكفي لإشباع نهم عاشق الفن فى زيارة كل المنشآت والمنجزات الفنية الرائعة فلعل فى تتبع أعمال خمسة فحسب من مُبدعي خوارق « روما الباروكية » ما يفي بإعطاء لمحة دقيقة وإن تكن عابرة على كوامن سحرها ، وهؤلاء الخمسة هم برنيني وبوروميني وداكورتونا وسبيكي وسالفي .



لورنزو بِرْنيني

## لورنزو بِرْنيني (١٥٩٨ ـ ١٦٨٠)

وتتمثّل فى أعمال بِرنيني Lorenzo Giovanni Bernini النابولياتاني المولد أعظم منجزات الطراز الباروكي ، وكان قد اهتدى إلى راعيه الأول فى شخص مافيو باربريني Barberini الذى انتُخب بابا فيما بعد باسم أوربان الثامن Urban ، وقام برنيني بتصميم قصره الشهير بروما ( لوحة ١٤١ ) . وفى تماثيل داوود ( ١٦٢٣ ) ( لوحة ١٤٢ ) ، وأبوللو ودافني ( ١٦٢٤ ) ( لوحة ١٤٣ ) بمتحف بورجيزي فى روما ، وكشف النقاب عن الحقيقة ( لوحة ١٤٦ ) ، ومريم المجدلية ( لوحة ١٤٤ ) ، والقديس چيروم ( لوحة ١٤٥ ) بكاتدرائية سيينا ، وپلوتو يختطف پروسيرپينا ( لوحة ١٤٧ ) ، يمكن تلمّس بدايات الطراز الباروكي الذى بلغ أوج تطوّره فى مصلّى كورنارو Cornaro بكنيسة سانتا ماريا دلّلا ڤيتّوريا بروما حيث تمثال « القديسة تيريزا لحظة انتفاضتها بالعشق الإلهي » ( ١٦٤٥ ـ ١٦٥٢ ) ( لوحة ١٤٨ أ ، ب ) .

وتزخر مجموعة « أبوللو ودافني » النحتية التى أنجزها برنيني فى فترة شبابه بحركية أبوللو اللاّهثة وانفعالية دافني الرافضة النافرة . وكان أبوللو بوصفه راعي ربّات الفن دائب السعى وراء الجمال المثالي الذى تجسّده دافني فى هذه المجموعة النحتية . وقد وقع اختيار المثّال على تلك البرهة الزاخرة بالدلالة والمُنبئة بأن ثمة حركة أخرى تليها وغيرها تسبقها ، بينما تفلت دافني من قبضة أبوللو وهى تصرخ ضارعة إلى الآلهة الذين يسمعون نداءها بأن يمسخنها شجرة غار . وعلى الرغم من أن ساقيْها قد رسختا فى الأرض متحوّلة إلى جذور ، وعلى الرغم من أن اللحاء قد بدأ يكسو أطرافها فلم تزل تبدو راجفة الحركة ، كما يشدّ الخط المائل الممتد من يد أبوللو اليمنى إلى أصابع دافني المورقة عيوننا إلى أعلى . كذلك تحايل برنيني بالضوء والظل على سطح المجموعة بمقدرة فذّة ، كما وفّق إلى إبراز ملاسة البَشَرة وتطاير الأردية وانسياب الشعر ودقة الأغصان ورهافة الأوراق بما يناسب هدفه من مفهومه الخاص عن « التصوير » على الرخام . وفوق ذلك كله حقّق برنيني مقصده الرئيس وهو التعبير بكل وسيلة عن الانفعال والحركة حتى جعل الرخام يبدو وكأنه سابح فى الفضاء . وبسيطرته الخارقة للعادة على تقنيات الحفر أمكنه تمييز انطباعات ملمس كل من اللحم والحرير والريش وفروع الشجر وأوراقه على سطح الرخام .




أما لوحة « القديسة تيريزا لحظة انتفاضتها بالعشق الإلهى » فتُعدّ الذروة المتناهية لما يمكن أن يبلغه طراز الباروك ، كما هى عمل فذ يبدو وكأنه لوحة حيّة مصوّرة بارعة الإضاءة بطيف من الأشعة الذهبية المتساقطة عليها من نافذة خفيّة . وتبدو القديسة مستلقية فوق غمامة سابحة ثبتت فى الفضاء مُشَكِّلةً مشهدا دراميا يعلو هيكل المصلّى . ويعكس وجه القديسة المائل إلى الوراء مزيجا من العناء والغبطة تستشعرهما معا بعد أن رشقها الملاك بسهم العشق الإلهى . وتتفجرّ الحركة فى هذه المجموعة النحتية التى يراها المشاهد ساكنة فى حين أنها تمور بحركة متصلة . وقد قضى مبدع هذا التكوين الفني الفريد أن يحرمه من طابعه النحتي فإذا هو يصوغه فى قالب تصويرى ، فلم نعد نملك الدوران حوله دورتنا حول التماثيل المكتملة ، كما حرص على تصميم الأطواء فى خطوط متكسّرة بالغة الروعة يُذْهِل تتبّعها العين ، متجاوزاً عنصر الاستمرار والتواصل الذى يميّز الخطوط النحتية .

وتدين نافورات روما بالفضل الأكبر لبرنيني الذى صمّم نافورة « الترتيون » الذى تحمله الدلافين بذيولها ( ١٦٣٧ ) ( لوحة ١٥١ ) بميدان باربريني بروما . ومما لا شك فيه أن نافورة « الأنهار الأربعة » ( ١٦٥٠ ـ ١٦٥١ ) بميدان نافونا بروما هى أعظم نافورات برنيني قاطبة ، ففى تصميمها فيض غزير يكاد لا يخضع لأية قاعدة ، ومع ذلك فليس ثمة ما يوحي بتحلله من كل التزام ، ذلك أن التصميم ينطلق من معطيات زخرفية بالغة الوضوح ورؤية جليّة للموضوع المراد تمثيله ( لوحة ١٥٠ ) . والعنصر الأساسى فى هذا التكوين الفني صخرة اصطناعية هائلة الحجم نالها تشكيل فني يرقّق من شكلها وجُرْمها إذ شُقَّت من أحد طرفَيْها إلى الطرف الآخر ، وفوقها انتصبت مسلّة مصرية فرعونية ، وتحمل عناصر التكوين الفني أشكالا وأحجاما شديدة التناسق مع الشكل المستطيل الضيّق لميدان نافونا الرشيق الذى تجمّله . ويستند إلى الصخرة أربعة تماثيل رخامية بارتفاع خمسة أمتار تجسّد الأنهار العظمى التى تروي أنحاء العالم المختلفة : نهر النيل رمز أفريقيا ( لوحة ١٥٠ ) وقد أخفَى وجهه بحجاب مشيرا إلى بقائه مجهول المنابع [ وقتذاك ] ، كما انتصبت إلى جواره نخلة انحنى جذعها قليلا بفعل الريح ، وبدلا من أن تنبثق المياه فى خطوط دقيقة كما هى الحال فى نافورات داخل الدور تتدفّق من كل الجوانب بفيض غزير . وثمة تمثال لنهر الجنْج يرمز لآسيا ( لوحة ١٥١ ) وآخر لنهر الدانوب ( لوحة ١٥٢ ) ترقّ ملامحه عن ملامح سائر الأنهار للإشارة إلى أوربا المتحضّرة . ويرمز التمثال الرابع الذى يمثل نهر ريوپلاتا لأمريكا ( لوحة ١٥٣ ) ، وقصد برنيني بأنفه الأفطس والعُملات النقدية المتناثرة حوله وتحته إلى ما تَعِدُ به تلك القارة الجديدة من ثروات مغمورة . وعلى قمة المسلّة تربضُ حمامة هى رمز البابا إنوسنت العاشر مُشيرة إلى سيادة الكرسي البابوي على العالم المسيحي .

وإذ كان برنيني أحد المهندسين المشاركين فى تشييد كنيسة القديس بطرس فقد صمّم سقيفة الهيكل فوق ضريح القديس بطرس وضريح البابا أوربان فى الكنيسة نفسها حيث يتجلّى احتفاء طراز الباروك بالألوان باستخدام أنواع الرخام المتعدّد الألوان والإسراف فى اعتماد البرونز المذهّب ، غير أن أعظم أعماله المعمارية هو الميدان الفسيح أمام كنيسة القديس بطرس الذى تبدو أعمدته المحيطة بالميدان من كافة جوانبه وكأنها أذرع المعبد تحتضن وفود الزائرين بترحاب ( لوحة ١٥٤ ) .



لوحة ١٤١. لورنزو بِرْنيني: قصر باربريني روما. لوحة مصوّرة بطريقة الحفر على الحجر.



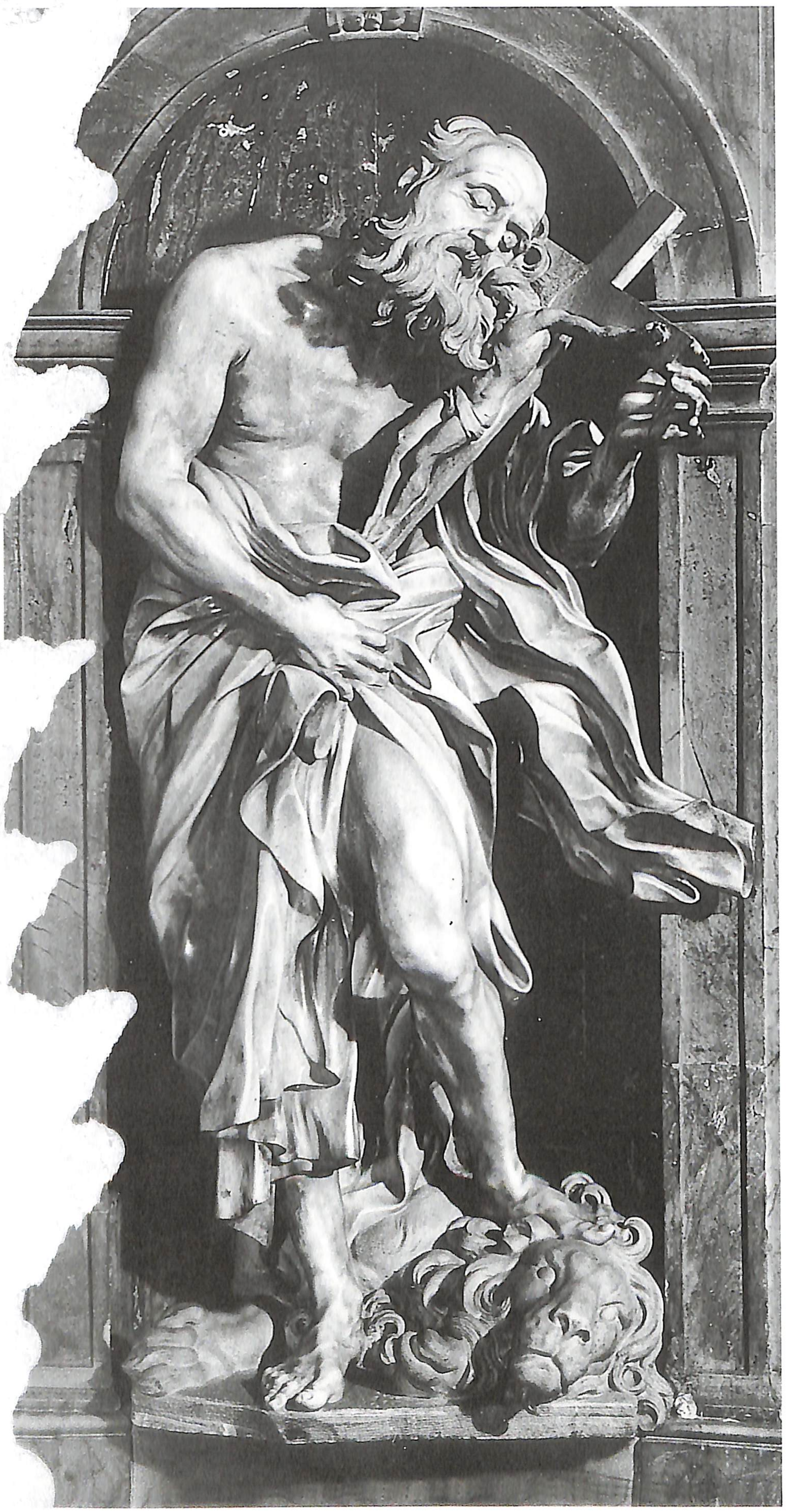
لوحة ١٥٤. لورنزو برِنيني: ميدان القديس بطرس بالڤاتيكان. لوحة مرسومة بالجواش [الألوان الصمغية].



لوحة ١٤٩. لورنزو بِرْنيني: نافورة الترِيتون بميدان باربرِيني. روما.



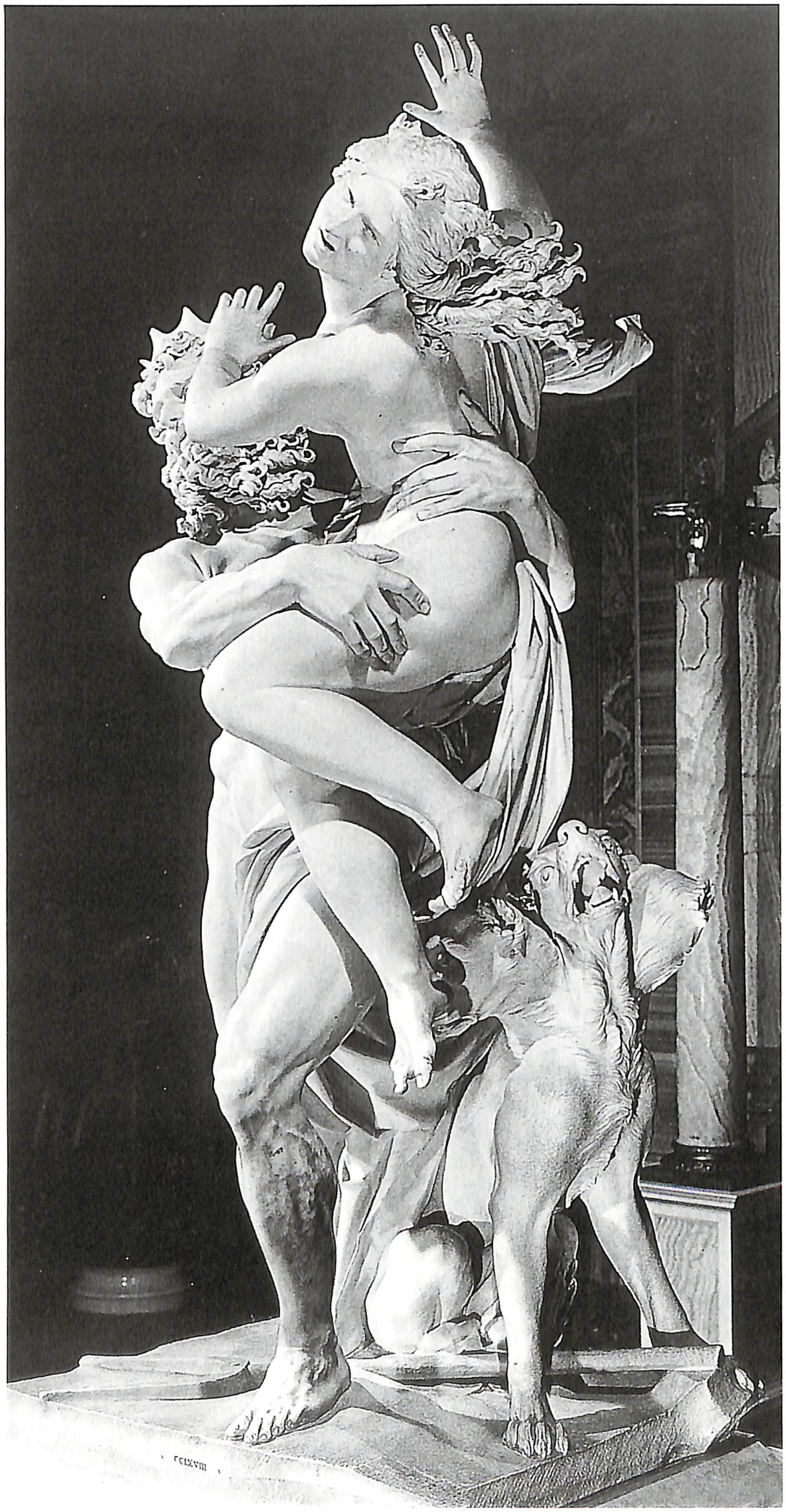
لوحة ١٤٤. لورنزو برنيني : مريم المجدلية. كاتدرائية سيينا.



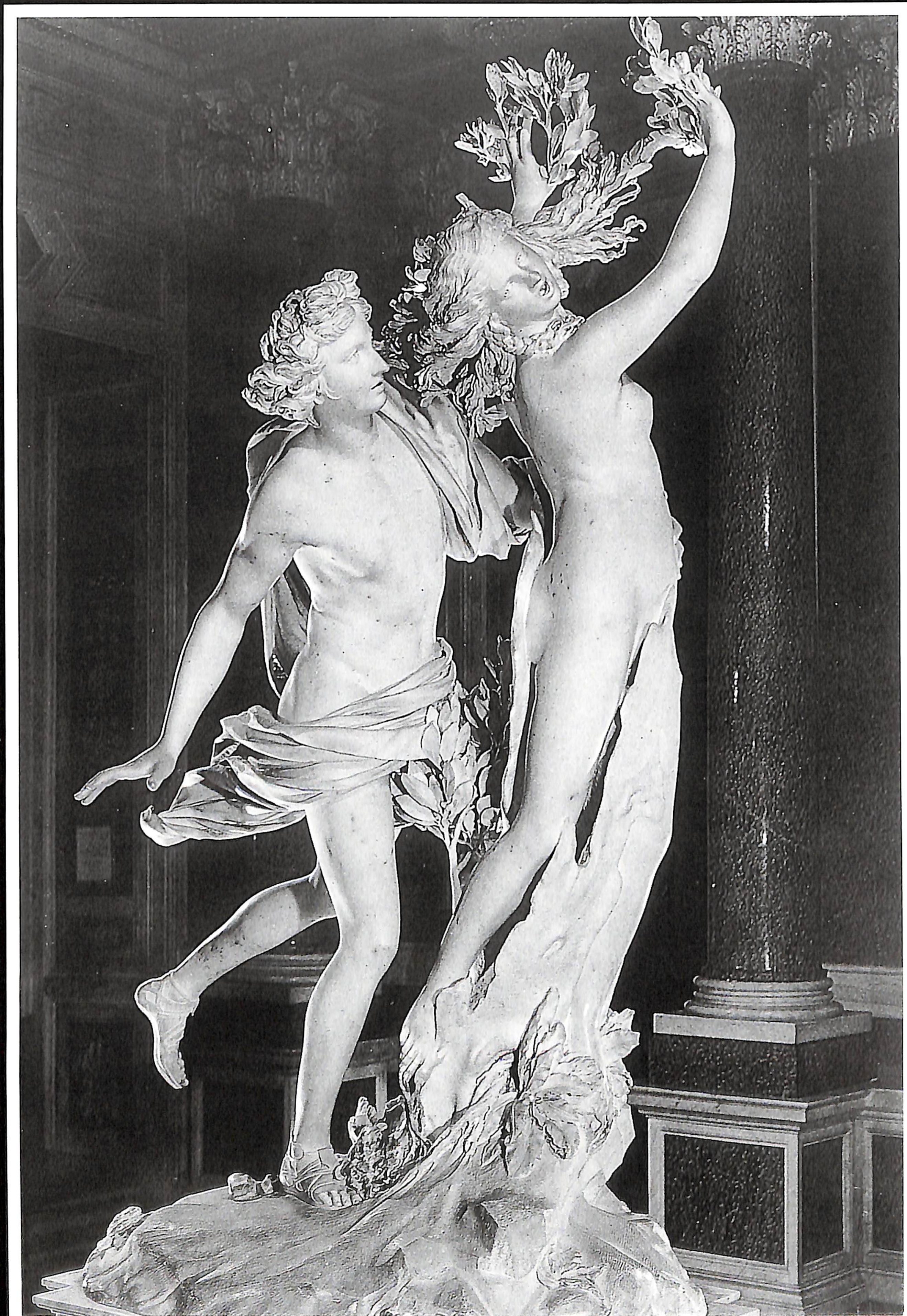
لوحة ١٤٥. لورنزو برنيني : القديس جيروم. كاتدرائية سيينا.



لوحة ١٤٢. لورنزو بِرْنيني : داوود. ڤيلا بورجيزي.



لوحة ١٤٧. لورنزو بِرْنيني : اختطاف پروسيرپينا. ڤيلا بورجيزي.

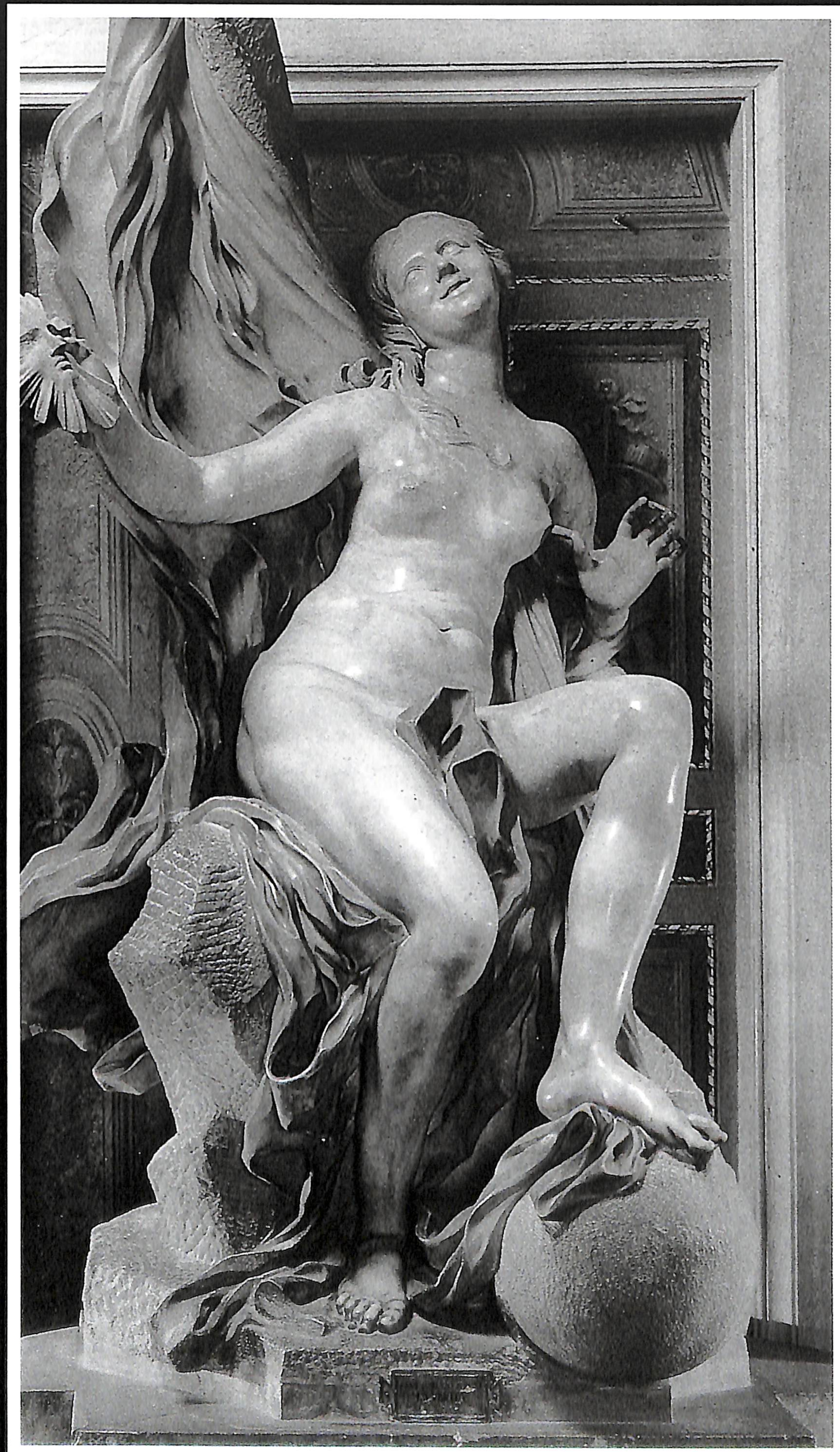


لوحة ١٤٣. لورنزو بِرْنيني : أپوللو و دافني. ڤيلا بورجيزي.

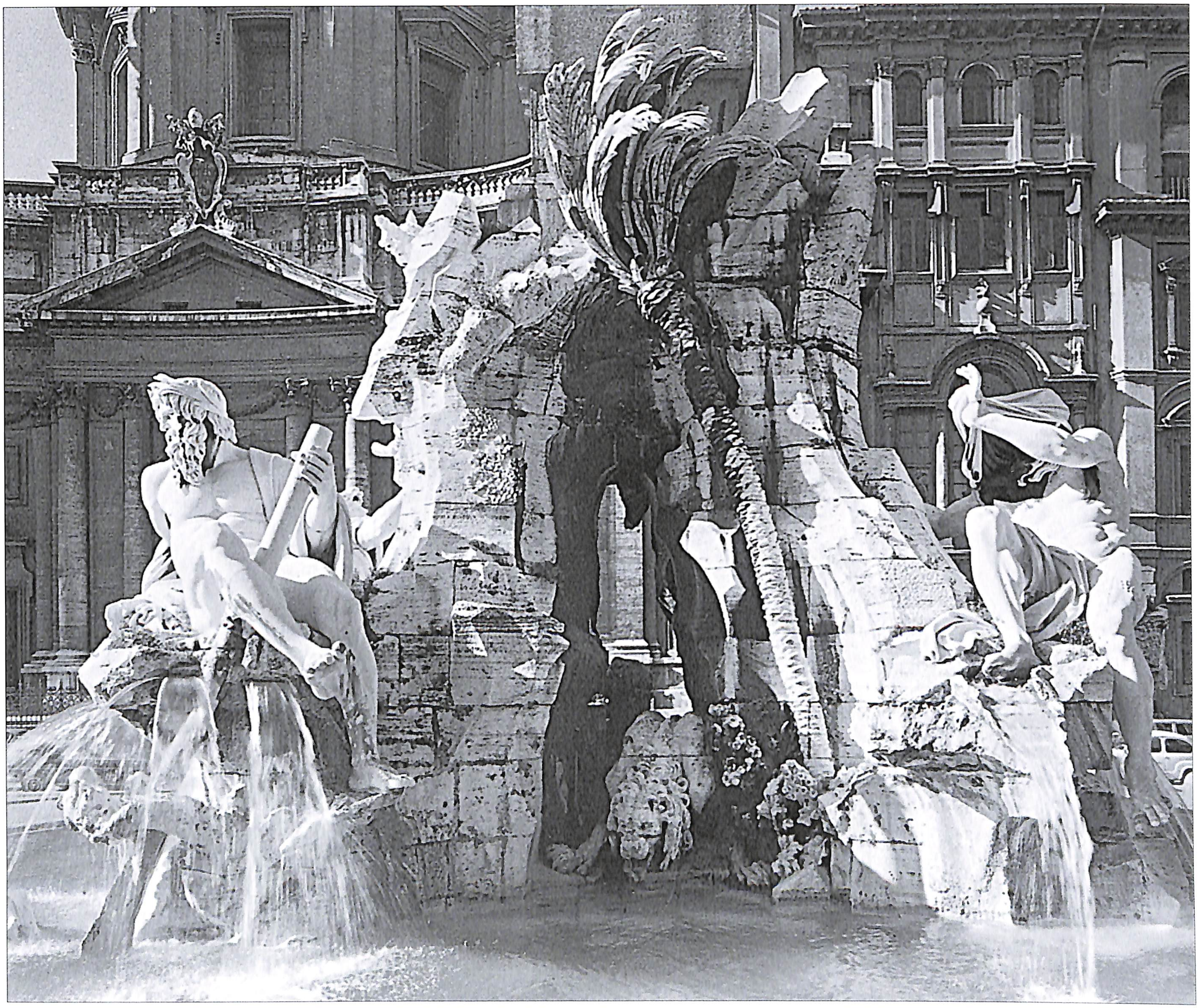




لوحة(١٤٨ أ، ب). لورنزو بِرْنيني : القديسة تيريزا لحظة انتفاضها بالعشق الإلهي سانتا ماريا دللاّ فتوريا روما.



لوحة ١٤٦. لورنزو بِرْنيني : كشف النقاب عن الحقيقة. ڤيلا بورجيزي.



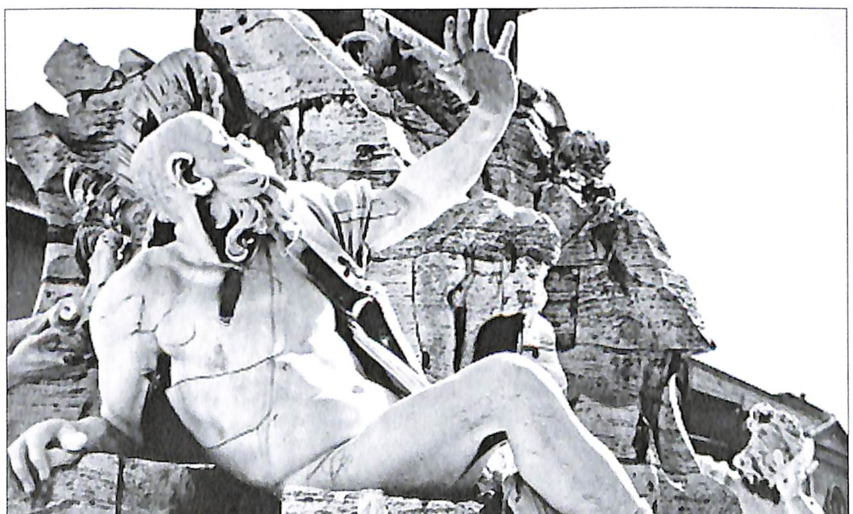
لوحة ١٥٠. لورنزو برْنيني: نافورة الأنهار الأربعة، ويبدو تجسيد نهر النيل إلى اليسار. بياتزا نافونا. روما.



لوحة ١٥١. لـــورنزو برْنيـــني: نافورة الأنهار الأربعة. نهر الجنج.



لوحة ١٥٢.
لورنزو برْنِيني: نافورة الأنهار الأربعة نـهـر الدانـوب.



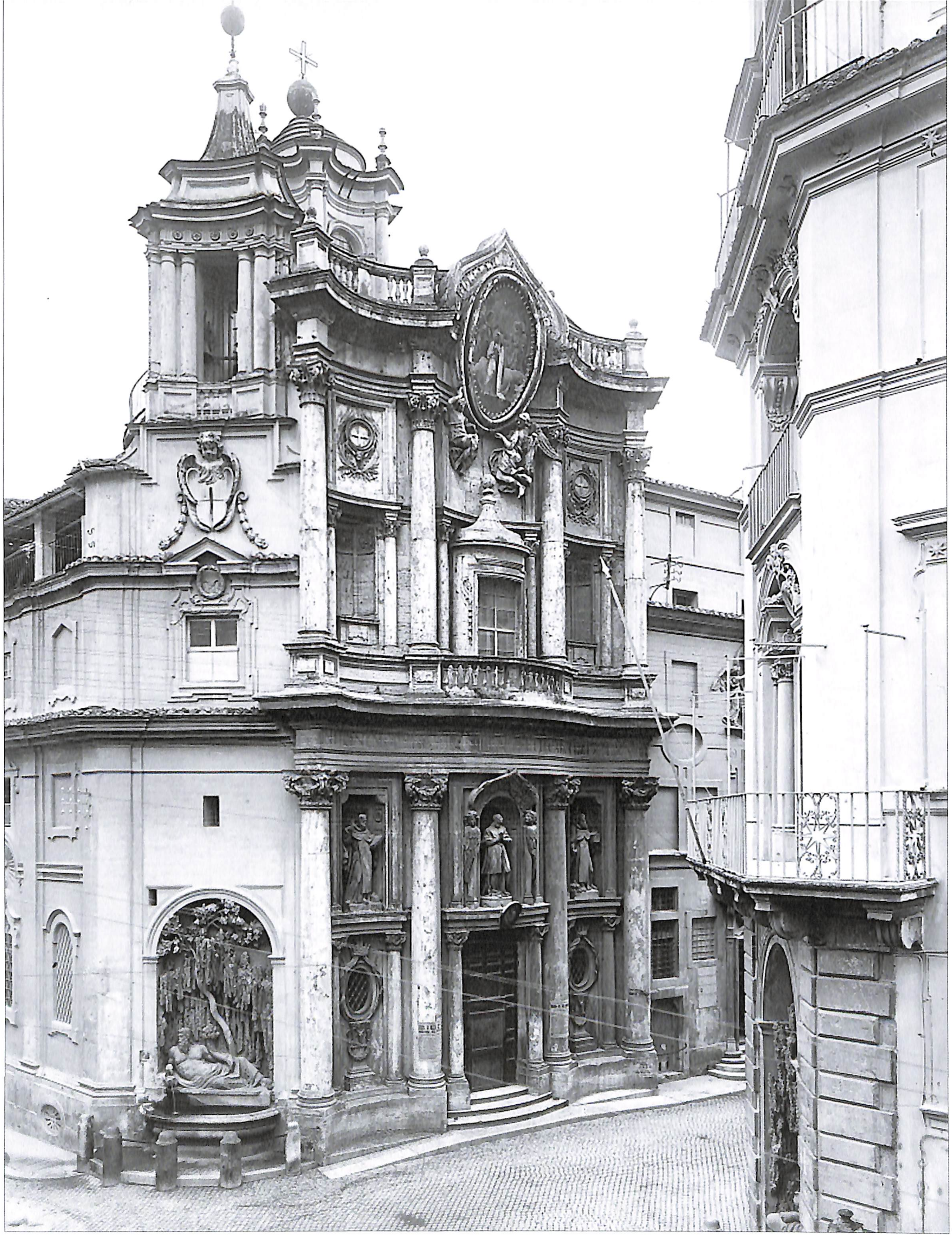
لوحة ١٥٣.
لورنزو برْنِيني: نافورة الأنهار الأربعة نـهـر ريـوپـلاتا.




بورومينى

## بُورُوميني (١٥٩٩ ـ ١٦٦٧)

و من بين تلامذة برنيني النابهين فرنشسكو بوروميني Francesco Boromini وهو مهندس إيطالي من إقليم لومباديا غدا باستخدامه الديناميكي للفراغ والإضاءة أبرز ممثلي الطراز الباروكي في مجال العمارة بعد أن عمل منذ عام ١٦٢٩ مساعداً أولا لبرنيني في كل من قصر باربريني و كنيسة القديس بطرس . أما أولى أعمال بوروميني التى نهض بها وحده فهى كنيسة القديس كارلو الصغيرة I سان كارلينو I بميدان النافورات الأربع بروما ( ١٦٣٤ ـ ١٦٤٤ ) ( لوحة ١٥٥ ) التى تتّسم جدرانها بالتموّج حيث تشكّلت واجهاتها من مسطّحات مقعّرة مرة ومحدّبة أخرى ، جامعاً بهذا بين واجهة خارجية وفراغ داخلي موحيين بالحركة الديناميّة . وقد استخدم بوروميني الحصيلة الكلاسيكية المعمارية بطريقة أكثر تحرّرا من معماري عصر النهضة بل ومن أستاذه الجليل برنيني ، مبتدعا طرازا ذاتيا كان أشدّ تأثيرا فى التعبير عن الشعور الديني السائد فى إيطاليا خلال القرن السابع عشر ، وباذلا أكبر الجهد فى سبيل إسباغ أكبر قدر ممكن من الوحدة على عناصر تكوينه المعماري دون استبعاد أى منها .



لوحة ١٥٥. بوروميني: واجهة كنيسة سان كارلينو بروما.



داكورتونا

## داكُورتُونا (١٥٩٦ ـ ١٦٦٩)

و

يبزغ من بين فناني هذا العهد المشار إليهم بالبنان أيضاً المصوّر والمعماري بييترو داكورتونا Pietro Da Cortona الذى كان المفسّر الرئيس لطراز الباروك فى زخارف الكنائس والقصور بأسلوب الإبهار والمغالاة الذى شاع فى إيطاليا خلال حركة مناهضة الإصلاح الديني . وقد تلقّى دراسته فى بلدته كورتونا على يد فنان فلورنسي ثم استكملها فى روما حيث شدّ إليه انتباه البابا أوربان الثامن وظفر برعاية جملة من البابوات من بعده . وقد صوّر العديد من اللوحات الجدارية فى الكنائس والقصور ، وأروع منجزاته اللوحة الرمزية بسقف قصر باربريني Barberini لوحة « الرّبة أثينه تخوض المعركة ضد العمالقة » ( لوحة ١٥٦ ) ( ١٦٣٣ ـ ١٦٣٩ ) التى تكشف عن مهارته الفائقة وجرأته ، حيث يتجلّى الأثر الإيهامي لشخوصه المتضائلة نسبياً والتى تبدو للناظر إليها من أسفل وكأنها تسبح فى الفضاء . ولم يعمل داكورتونا خارج روما إلا فى فلورنسا حيث صوّر بعض اللوحات لزخرفة قصر پيتي Pitti ( ١٦٤٠ ـ ١٦٤٧ ) من بينها لوحة « العصر الذهبي » ( لوحة ١٥٧ ) ، معتذراً عن تلبية الدعوات التى تلقّاها من فرنسا وإسپانيا . وكما شيّد عدداً من الكنائس في روما تقدم فى عام ١٦٦٤ بتصميم جديد لإعادة بناء قصر اللوڤر بباريس ، غير أن مشروعه لم يظفر بالقبول .



لوحة ١٥٦. داكورتونا: الرّبة أثينه تخوض المعركة ضد العمالقة. قصر باربريني بروما.



لوحة ١٥٧. داكورتونا: العصر الذهبي. قصر پيتي بفلورنسا.



لوحة ١٥٨. ألسَّاندرو سپيكّي: پورتو دي ريپيتًا. رسم بالجواش [الألوان الصمغية]. للفنان جاسپاري ڤانڤيتيللي

## سـپيكّي (١٦٦٨ ـ ١٧٢٩)

و تألّق أيضا من بين تلامذة برنيني وبوروميني ودا كورتونا المعماري الفنان ألسَّاندور سپيكّي الذي شيّد ميناء پورتو دي ريپيتًا على نهر التيبر [ تهدّم عام ١٧٠٣ ] ( لوحة ١٥٨ ) ، كما صمّم حظائر الخيل والمركبات بقصر الكويرينالي بروما [ مقرّ رئيس الجمهورية الإيطالية حاليا ] ، وقدّم حلاً موفّقا للإيقاعات الرأسية على واجهة المبنى فضلا عن استخدامه الدَّرج الدائري المسرحي المطلّ على الميدان ( لوحة ١٥٩ ) .





لوحة ١٥٩. ألسَّاندرو سپيكّي: حظائر الخيل والمركبات بقصر الكويرينالي بروما. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر على الحجر للفنان المصوّر پانيني.



لوحة ١٦٠ . سالڤي: فونتانا ده تريڤي. روما.

## سالڤي (١٦٩٧ ـ ١٧٥١)

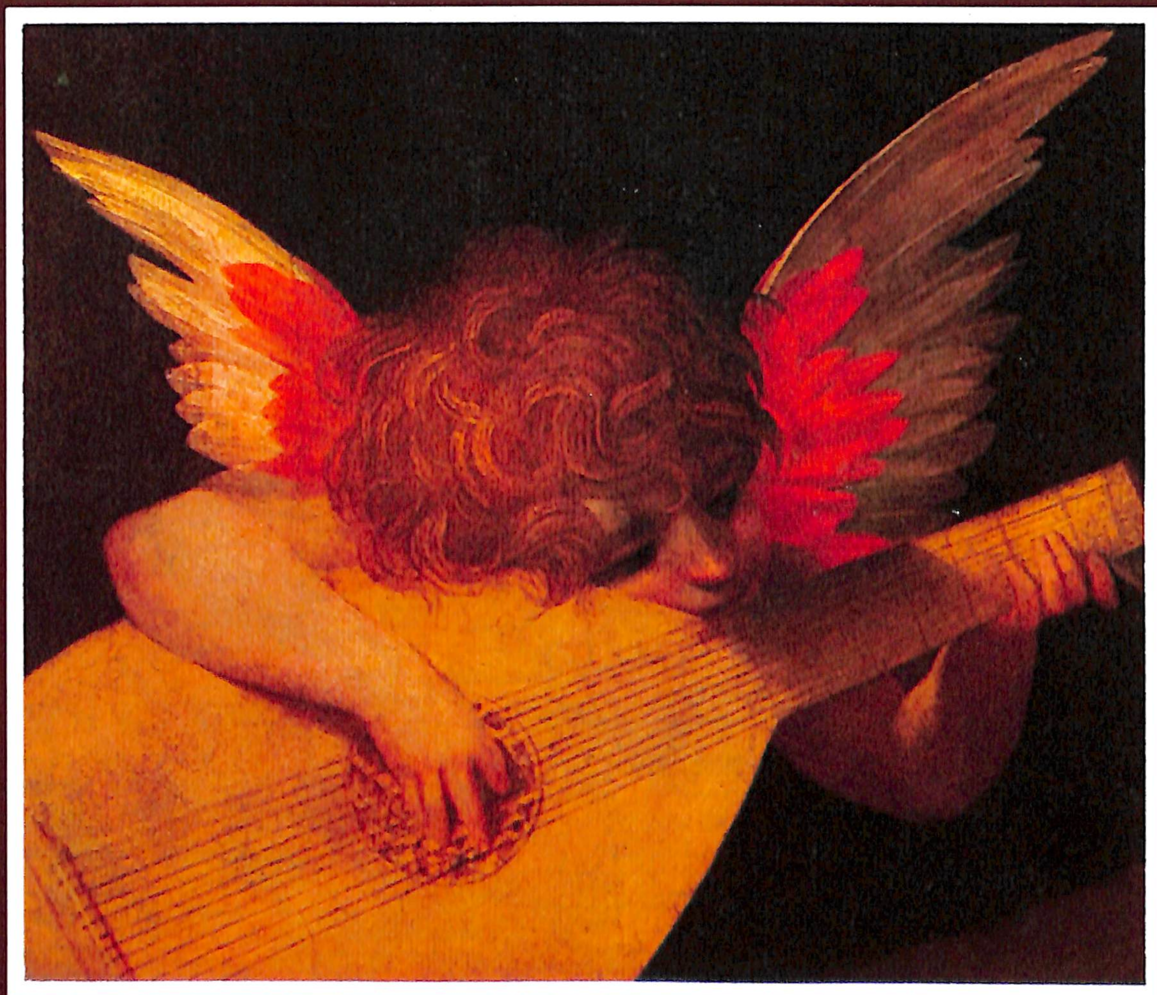
و لا تفوتنا في هذا المقام الإشارة إلى أحد الإنجازات الباروكية الأخيرة في روما ، وهو نافورة تريڤي الخالدة التي تنال بمنحوتاتها الباروكية الشامخة رضاء أذواق الخاصة والعامة على السواء ، والتي وضع تصميمها الفنان نيكولا سالڤي ( لوحة ١٦٠ ) .

# أوج النهضة

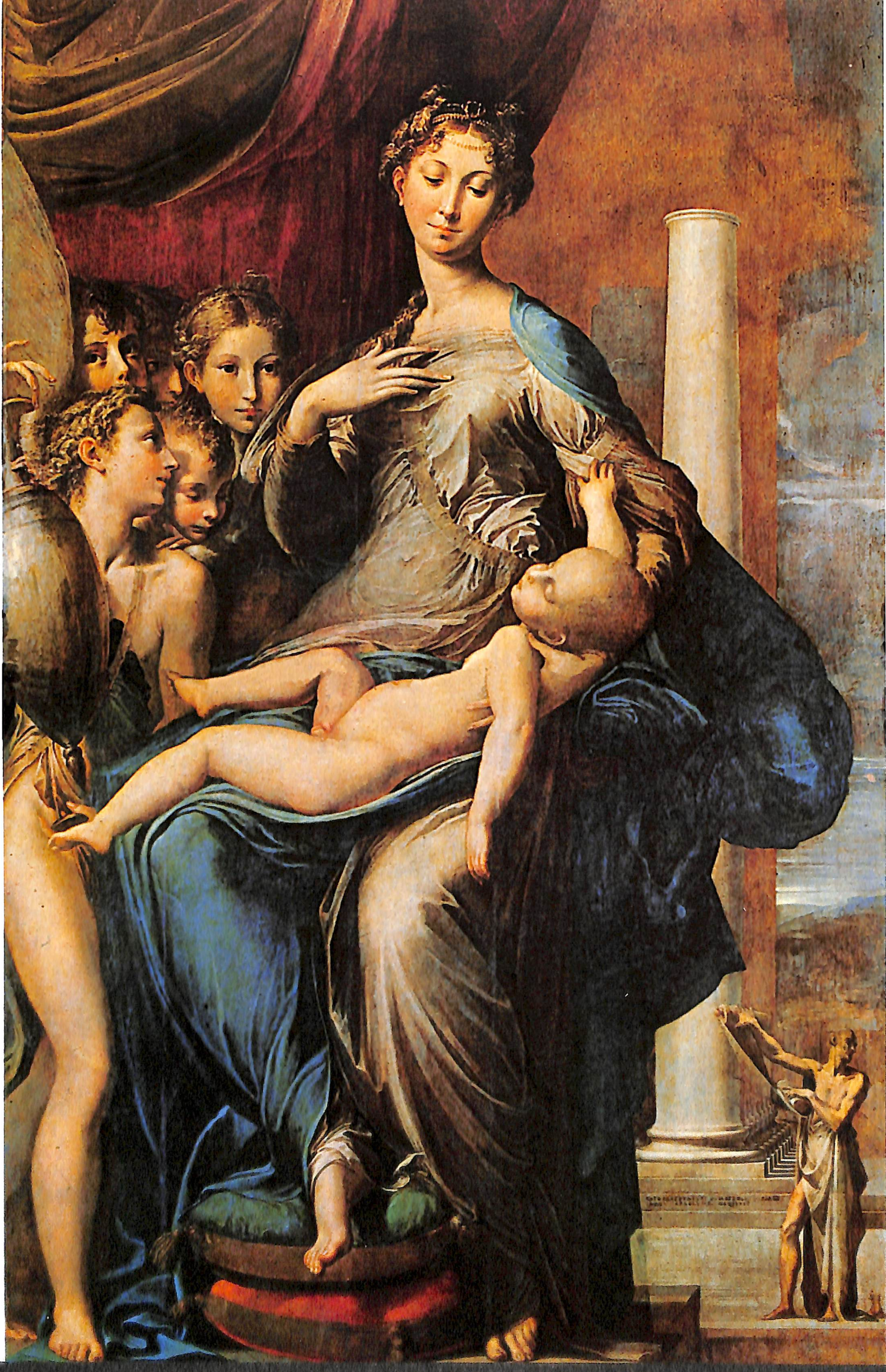
جرى العرف على أن « النهضة الشمّاء » High Renaissance قد جاءت إثر النهضة المبكّرة على نحو طبيعي مثلما يتلو الصباحُ الفجر . وعلى الرغم من أن أساتذة القرن السادس عشر العظام كليوناردو وبرامانتي وميكلانجلو ورافائيل وجورجوني وتتسيانو مضوا على نهج أسلافهم ومُثُلهم إلا أنهم عبّروا عن تلك المُثُل تعبيراً أفصح بياناً وإيضاحاً ، وبذا غدت أسماؤهم مقرونة بالرفعة والكمال ، لأنهم يمثّلون ذروة المرحلة الكلاسيكية لفنون عصر النهضة ، وما أشبه حالهم بحال الفنان فيدياس الذى بلغ هو الآخر بالفن الإغريقي القديم ذروته بعد منجزات أسلافه العظام . ويرى مؤرخو الفنِ القدامى أن هاتين المرحلتيْن الكلاسيكيتيْن ، إذا افترضنا أن مسيرة الفن أشبه ما تكون « بالمُنحنَى القَذْفي » كانتا قصيرتيْ الأمد ، إذ أن أعلى نقطة فى هذا المنحنى زمنها قصير لا يعدو البرهة ، حتى إذا ما كان عام ١٩٢٠ أخذ مؤرّخو الفن بأَخرة ينفضون أيديهم من هذه النظرية ، إذ هى لو طُبِّقت تطبيقاً حرفياً لكانت النهضة الشمّاء قصيرةً قصراً مفرطاً يكاد يُشكّ معه أنها لم توجد على الإطلاق . ولهذا اطّرح المؤرخون المعاصرون نظريةَ المنحنَى القذفي ، وأصبحت النهضة الشمّاء تمثّل فى الواقع ناحيتيْن إحداهما ذروة النهضة المبكّرة ، والأخرى الخروج عليها . وما من شك فى أن النظرة إلى الفنان بوصفه « عبقرية » مستقلة غير مقيّدة بعد أن كان يُنظر إليه بوصفه حِرَفياً ماهراً قد تجلّت أكثر ما تجلّت خلال النصف الأول من القرن السادس عشر ، فمفهوم أفلاطون عن العبقرية ـ تلك الروح التى تتقمّص الشاعر فتجعله ينظم شعره بإيحاء إلهي ـ قد اتسع مداها على يدى مارسيليو فيتشينو Marsilio Ficino وزملائه أصحاب نظرية الأفلاطونية المُحْدَثَة Neo Platonism لتضمّ إلى الشاعر المعماري والمصوّر والنحّات ، وغدا العباقرة خلْقاً آخر غير البشر العادي الفاني بما استكنّ فيهم من إلهام إلهي يتولّى تفجير قدراتهم ـ التى هى من روح الله الخالدة الخلاّقة ـ على الإبداع . وهذا اللفظ « الخلاّق » كان قبل عام ١٥٠٠ يختص بالله وحده ، على حين كان أي عمل فني ينطوي على إبداع يوصف بالصُّنع لا بالخلق . ومن ثم كانت « العبقرية » صفة لها شأنها بين فناني النهضة الشمّاء ، فحفزتهم إلى بلوغ أهداف طَموح ، وأثارت فى رعاتهم المعجبين الحميّة لمناصرة ما شرع فيه أولئك الفنانون من أعمال كبرى . وفى الوقت نفسه كان إيمان الفنان بأن ما يضطرم بين جوانحه من إلهام إلهيّ المصدر جعله يُصْدِر عن غير تقيّد بالموضوعية عند التعبير عن الحقيقة والجمال بل عن ذاتيته الخالصة . وعلى العكس من مؤسّسي النهضة المبكرة لم يضع الفنانون العمالقة للنهضة الشمّاء أسلوباً بذاته للعصر يحتذيه مَنْ يخلفهم ويمكن تطبيقه بصورة عامة ، ولعل هذا هو السبب فى أنه لم يلحق بالنهضة الشمّاء من الفنانين العاديين غير أقل القليل . وسرعان ما خبت شعلة هذه النهضة الشمّاء بمجرد اختفاء مؤسّسيها أو قبل ذلك بقليل . فهؤلاء الستة العظام الذين ذكرناهم قبلُ لم يعش منهم إلى ما بعد عام ١٥٢٠ إلا ميكلانچلو وتتسيانو . ومما ساعد على هذا أيضاً ما جاء مع حركة مناهضة الإصلاح الديني من تضييق للحرية التى كان يتمتع بها الفنان قبلُ فى العقدين الأوّليْن من القرن . ولا أعني بذلك أن النهضة الشمّاء ذات الطبيعة القلقة غير المستقرة لم يكن لها أثر حيّ شاع فى الأساليب الفنية التى جاءت بعدُ ، ودليل هذا أنه خلال القرون الثلاثة التى تلت عصر النهضة الشمّاء بقيت ذكرى مشهوري فناني مطلع القرن السادس عشر متألقة فى سماء الفن ، بينما غدت منجزات السّلف من القرنين الرابع عشر والخامس عشر إذا قيست بمنجزاتهم نسياً منسياً . وحين عاد إليها الدارسون والمؤرخون فى القرن الثامن عشر بقى الناس عند نظرتهم الأولى للنهضة الشمّاء باعتبارها نقطة التحوّل ، مُطْلقين على كل مَنْ جاء من الفنانين قبل رافائيل اسم « البدائيين » Primitives . ولعل أحد أغرب مظاهر النهضة الشمّاء ـ وهو ما جعلها جديرة بأن تُعدّ « مرحلة فنية » ـ هى أن إنجازاتها الكبرى قد تحققت جميعاً فى الفترة بين عامى ١٤٩٥ و١٥٢٠ على الرغم من الفروق الكبيرة فى أعمار مَنْ اضطلعوا بها ، فبرامانتي أكبرهم سنّاً وُلد عام ١٤٤٤ ، ورافائيل عام ١٤٨٣ ، وتتسيانو عام ١٤٨٨ ، ومع ذلك فإن أسبق أساتذة النهضة الشمّاء هو ليوناردو دافنشي المولود سنة ١٤٥٢ ، لابرامانتي المولود قبله بسنوات ثمانية .

على أن العهد الذى أتى فى إثر النهضة الشمّاء والذى أُتُّفِق على تسميته حتي مطلع القرن الحالي بعهد النهضة اللاحق لم يَسُدْه غير رهط من مقلّدي أساتذة أوج النهضة العظام ، والذين لم يرتفعوا قط إلى مستوى قاماتهم السامقة . ثم إن أحدا من النقّاد المعاصرين لم يوفّق إلى تحديد أسلوب معيّن لهذه الفترة ، ومن ثم لم يكن من المَنطقي الزعم بأن هذه الفترة من ١٥٢٥ إلى ١٦٠٠ تمثّل عصراً فنياً قائماً بذاته ، وذلك لأن اختفاء الأسلوب المميّز لفترة ما يجعلها غير جديرة بأن تحملَ صفة العصر الفني الذي يُؤرَّخ له اللهم إلا من الناحية السلبية بوصفها فترة من الخمود تفصل بين ذروتيْن ، مثلما كانت نظرة عصر النهضة إلي العصور الوسطى . وفى تقديري أن هذه الفترة قد تكاثفت فيها الأزمات التى تمخّضت عن بزوغ اتجاهات متعدّدة متباينة لا عن اتجاهات متآلفة حول مَثَل أعلَى واحد مُهيْمن ، فهى مرحلة حُبلى بالمتناقضات ، ولعل هذا أيضاً هو سرّ جاذبيتها بالنسبة لنا ، فإذا التكلّفية Mannerism تُعدّ أهم الاتجاهات الفنية بعد عهد النهضة الشمّاء . وعلى الرغم من أن المعنى الأصلي لهذه الكلمة كان نابياً يوحى بالاستهجان ، إلا أن المقصود به مجموعة من مصوّري روما وفلورنسا فى منتصف القرن السادس عشر الذين اشتقّوا أساليبهم الذاتية المصطنعة المتكلّفة من بعض مظاهر أسلوبيْ ميكلانچلو ورافائيل ، حتى إن بعض العلماء قد توسّعوا فى تعريفهم للتكلّفية بحيث يشمل إطارها الجديد المرحلة الأخيرة من مراحل أسلوب ميكلانچلو نفسه .

وكان أكثر المصوّرين التكلّفيين تطرّفاً فى التمرّد على التوازن الكلاسيكي لعصر النهضة الشمّاء هم روسّو فيورنتينو ( ١٤٩٤ ـ ١٩٤٠ ) Rosso Fiorentino ( لوحة ١٦١ ) وبونتورمو Pontormo فى فلورنسا ، وپارميچيانينو [ أو پارميچيانو ] ( ١٥٠٣ ـ ١٥٤٠ ) Parmigianino فى پارما الذي اصطنع شخوصه السامقة الممشوقة في سبيل بلوغ غايته من التعبير الراقي عن الرشاقة والجلال ( لوحة ١٦٢ ) . ولم يظهر الأسلوب التكلّفي فى البندقية إلا فى منتصف القرن السادس عشر على يد تنتوريتو ( ١٥١٨ ـ ١٥٩٤ ) . أما آخر بل أعظم المصورين التكلّفيين قاطبة فهو إلجريكو الذى تلقّى تدريبه الأول فى البندقية وكان فناناً وافداً من كريت التابعة أيامها للحكم البندقي .



لوحة ١٦١. روسُّو فيورنتينو : ملاك الحب يعزف على العود. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ١٦٢ . پارميچيانينو : العذراء وطفلها . متحف أوفتزي بفلورنسا .

# الفصل الثالث

# الباروك الإسباني

**انتزعت** إسبانيا فى النصف الأخير من القرن السادس عشر مرتبة القوة والصدارة فى العالم بعد أن شقّت طريقها إليه بمختلف الوسائل غازيةً تارة ومصاهرةً بعض الممالك التى لم تلبث أن ضمّتها إليها بحق التوارث تارة أخرى ، فضلاً عن خضوع أراضي أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية لها على أيدي الغزاة الإسبان الذين انطلقوا فى مغامراتهم تلك فى إثر اكتشافات كرستوفر كولومبس . وهكذا أصبح كارل الأول ملك إسبانيا مسيطرا على النمسا والأراضى الواطئة ومعظم الولايات الألمانية ، ثم جاء كارل الخامس « شارلكان » Charles Quint ( ١٥٠٠ ـ ١٥٥٨ ) ليصبح عاهل الإمبراطورية الرومانية المقدسّة ، فمضى يضيف إلى ممتلكاته ما يستولي عليه من جزر البحر المتوسط وما يقتطعه من أراضي شبه الجزيرة الإيطالية إلى أن نزل عن عرشه ليقضي آخر أيام عمره راهبا فى أحد الأديرة بعد أن كان أقوى عاهل أوروبي منذ عصر الامبراطورية الرومانية . وقد انتقل مُلكه الواسع من بعده إلى شقيقه الأصغر فرديناند ثم إلى ابنه فيليب الثاني ( ١٥٥٦ ـ ١٥٩٨ ) الذى ظل أيضا حاكماً للأراضي الواطئة ومعظم العالم الغربي حيث بلغت الامبراطورية الإسبانية أقصى اتساعها . وبعد أن ضم البرتغال وممتلكاتها الأفريقية والأسيوية وجزرها المتناثرة فى البحار السبعة أصبح بالفعل حاكماً لامبراطورية لا تغرب عنها الشمس . وكان لاحتكار إسبانيا لتجارة التوابل الشرقية ولامتلاكها لمناجم الذهب والفضة فى العالم الجديد الفضل فى إغراق الخزائن الإسبانية بفيض من الثراء زوّد فيليب الثاني بثروة طائلة أتاحت له أن يكون أعظم رعاة الفن فى العالم منذ بداية التاريخ . ولا شك فى أن نشأته وسط بلاط أبيه المتعدد القوميات وتوثّق العلاقة بينه وبين مختلف فناني أوربا فى هذه الفترة وعلى رأسهم تتسيانو قد غرس فيه الولع والاهتمام الشديد بالفنون .

وكانت إسبانيا وقتذاك بلاداً تجمع بين المتناقضات ، فتضم السهول الخضراء والهضاب الجدباء ، والأبطال الأسطوريين والفرسان الخياليين ، والأمراء الأثرياء والفقراء المعدمين ، والقديسين المتزمّتين مثل إجناسيوس لويولا Ignatius Loyola والأوغاد الماجنين مثل دون جوان ، والمتصوّفين أصحاب الرؤى والزنادقة المكابرين والورع المتبتّل والتعصّب الضّارى ، والسعى وراء ملاذ الحياة وسطوة محاكم التفتيش الوحشية . وإذا كانت هذه المتناقضات قد بلغت أقصى حدّتها خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر فمردّ هذا إلى أن الضوء كان مُسلّطاً وقتذاك على إسبانيا إبان ازدهارها ، وإلى الصراعات التى تمخّضت عنها مناهضة حركة الإصلاح الديني وإلى التوسّع الاستعماري والاقتتال فى سبيل السيطرة على أوربا . وقد كان لهذه الصراعات أثرها فى شخصية فيليب الثاني نفسه الذى كانت نفسه تتنازعها الرغبة فى التقوى والسلطان ، والزهد والمجد ، والتقتير والتبذير . وعلى حين كان يغلب على ذوقه الميل إلى التقشف فقد أسبغ على بلاطه مظاهر الأبهة وقيّده بأشدّ المراسم صرامة فى أوربا ، الأمر الذى أفضى به إلى عزلة موحشة انقطع فيها إلى الاهتمام بشؤون الدين والفن .

وكان فيليب الثاني مدركا كل الإدراك للمسؤولية التى يُضفيها عليه اللقب الذى يحمله وهو « صاحب الجلالة الكاثوليكية » حتى غدت إسبانيا فى عهده الحصن الدنيوي لمناهضة حركة الإصلاح الديني . ومن الناحية السياسية كان أكبر داعية لفكرة الملكية المطلقة كما كان التجسيد الحيّ للدولة المركزية الموحّدة ، وكان سبيله للاحتفاظ بوحدة مملكته هو اجتذاب النبلاء الإقطاعيين إلى بلاطه حتى يكونوا دائماً تحت رقابته ، ومن هنا فقد اختار بنفسه مدينة مدريد لتكون عاصمته رغم عزلتها لتوسّط موقعها . وكان عليه لكى يرقَى بعاصمته إلى المكان الجدير بها أن يشيّد مبنى من الضخامة بمكان يضم حاشيته وأشرافه ، فاستعان بما يكتنزه من ثروات العالم القديم وموارد العالم الجديد العصيّة على الحصر على اجتذاب أعظم فناني أوربا للمعاونة فى إنشاء عاصمته المختارة وتجميلها ، فأوْكَل إلى سفرائه اختيار التحف الفنية المصوّرة والمنحوتة الجديرة بالاقتناء ، وانتقاء أفضل الفنانين وإغرائهم بالالتحاق ببلاطه . وإذا كان بعض الفنانين الإيطاليين وعلى رأسهم تتسيانو قد آثروا البقاء فى موطنهم إلا أنهم سارعوا إلى تصوير اللوحات التى تلبّي رغبات فيليب الثاني ، كما أهدى المؤلف الموسيقى الإسباني ڤيتُوريا [ Victoria ] ـ الذى كان قد استقر نهائياً بروما ـ فيليب الثاني مجموعة كاملة من القُدّاسات مؤمّلا أن يعهد إليه البلاط بعمل موسيقي ذى شأن ، بينما وافق المعماري الإسباني خوان باتيستاده توليدو على مغادرة إيطاليا إلى إسبانيا ، كما رحل فنان كريتي شاب يُدعى دومينيكوس ثيوتوكوپوليس كان يدرس فى البندقية وروما إلى إسبانيا حيث عُرف هناك باسم الجريكو El Greco أى الإغريقي . ومن كل أنحاء أوربا هُرع الفنانون ـ مشاهيرهم ومغموريهم ـ إلى مدريد يجتذبهم بريق الذهب الإسباني وألق الشهرة الخاطف .

على أن إسبانيا التى شهدت ذروة القوة والمجد فى القرن السادس عشر ما لبثت بعد أن أطلّ عليها القرن التالي أن شهدت تقلّص قوتها واضمحلال مجدها ، وإن كان للسُنَّة التى استنّها كل من فيليب الثاني وشارلكان فى رعاية الفنانين وحفزهم على الإبداع المتميز من القوة الدافعة ما جعلها تواصل تأثيرها خلال حكم فيليب الثالث وفيليب الرابع حتى اكتملت اللمسات الأخيرة لإنجازات قرن كامل من الفن الرائع .

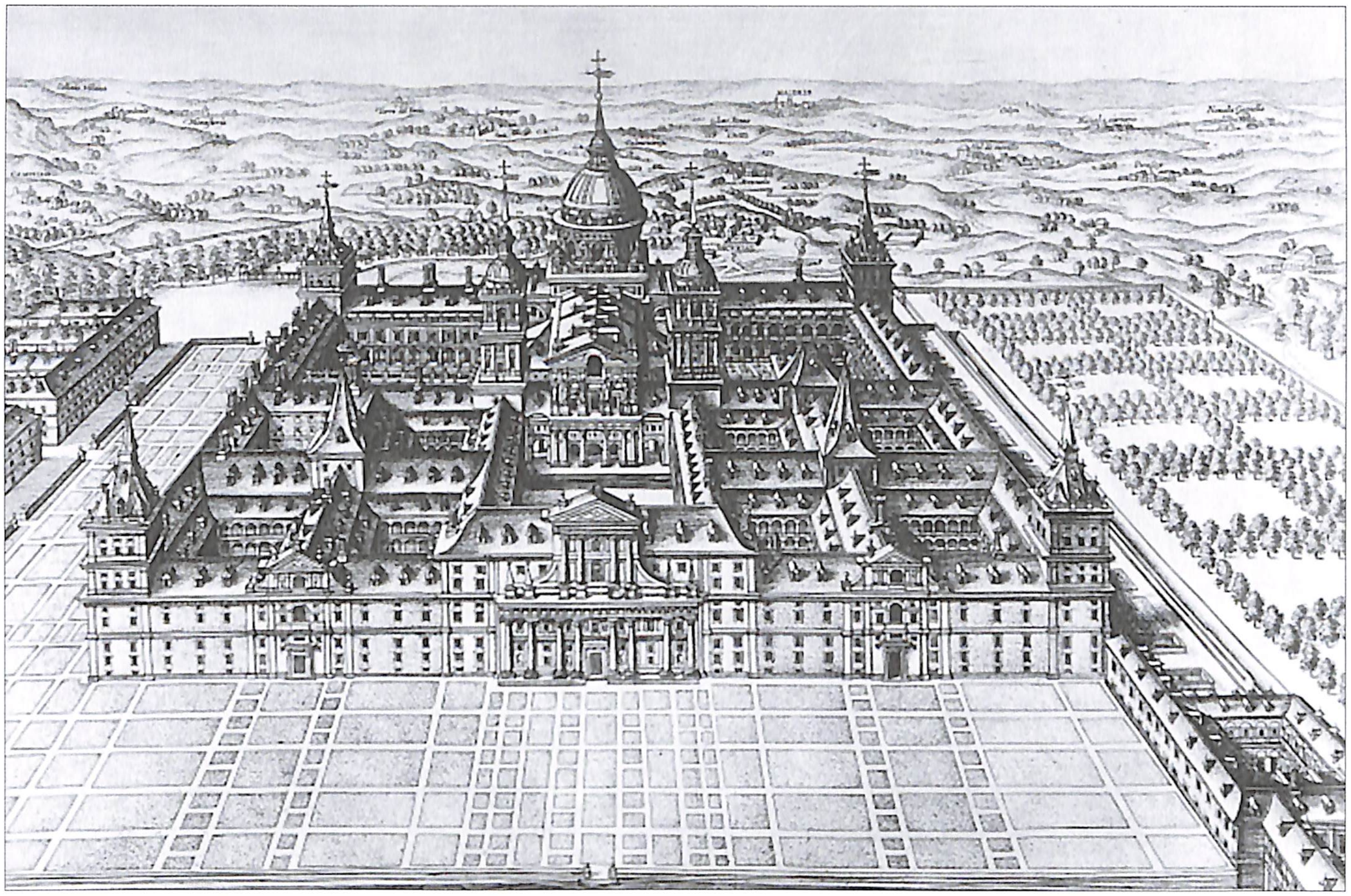
ولقد سادت فى الدول الكاثوليكية خلال حركة مناهضة الإصلاح الديني نزعة متصوّفة مسايرة لروح العصر مؤثرةً شواغل الآخرة على مطالب الدنيا ، إذ اتخذت طابعا اجتماعيا تحرّرت فيه من التأملات الصوفية البحتة إلى تأمل وضع الكنيسة ومطالب تعزيز سلطانها ، فانفلتت من التقوقع الرهباني وراء أسوار الأديرة لتقيم ما يشبه المعسكرات القتالية تنتقي فيها أصلب المسيحيين الكاثوليك عودا وأقدرهم على حمل السلاح لخوض معركة تستهدف القضاء على خصوم الكنيسة . وهكذا ظهر للمرة الأولى محاربون من القدّيسين على رأس الجيش الكنسي الجديد يُملون عن إيمان ديني متشدّد ، وكانوا إلى هذا من أصحاب الفكر الاجتماعي ، برز منهم المحارب المتقاعد إجناس لويولا الذى جنّد اليسوعيين فى حملة تبشيرية ضارية لبسط

سلطان الكهنوت الكاثوليكي . كما ذاعت شهرة المتصوِّفة الأديبة القديسة تيريزا الأڤيلية Mistica doctora St. Theresa صاحبة المآثر الجليلة التى كانت دائبة التعبّد ليل نهار هى وراهباتها الكَرْمليّات لا ينقطعن عن الصلاة . وكان مجمع ترنت قد أصدر القرارات التى شكّلت المسوِّغات لإعادة بناء الكنيسة الكاثوليكية وتطويرها بعد أن طوّعت مبادءها للظروف المعاصرة ، كما ارتضت التغييرات الجذرية فى موقفها التقليدي وإن حصرتها فى أضيق نطاق ممكن . وكان مجمع ترنت قد أمضى ثمانية عشر عاماً فى محاولة إقناع الكنيسة بالتخلّص من الترهّل الذى لحقها ومن الشوائب التى علقت بها ، واطّراح حياة الترف والأبّهة التى كان يعيشها سدنتها ، والوفاء بالعهود والالتزامات التقشفيّة التى كانت قد قطعتها على نفسها لكنها تخلّت عنها . وهكذا كان مجمع ترنت فى حقيقة أمره حركة إصلاحية أخرى ، غير أنها انبثقت من داخل صفوف الكنيسة نفسها ، حتى إذا ما فرغت الكنيسة من مداولاتها وانتهت من تطهير نفسها بنفسها امتشقت أسلحتها الدعائية وانطلقت لإنجاز مهمتها التى حدّدتها لنفسها . وبعزيمة لا تُفَل انبرت إلى فرض سيادتها ودعمها مُزيحةً أعداءها من طريقها أينما لقيتهم . وكان جيش اليسوعيّين هو النمط الأمثل الذى تتوق إليه الكنيسة ليعاونها فى نضالها ضد خصومها ، قسّم قائده الأعلى العالم إلى أقاليم يسوعيّة ، واستخدم الأسطول التجاري وسيلة لنقل جنوده وأعوانه ، وانطلق فى إثر جيش المستعمرين الإسپان Conquistadores بوصفه جيش الاحتلال الروحاني يمارس معاركه بشتى الوسائل المكياڤيلية المتاحة له ، وكانت شرطته العسكرية هى محاكم التفتيش التى أعدّت نفسها لملاقاة الزنادقة المستخفين . غير أن هذا البطش الوحشي المتعصّب لم يكن مقصوراً على تلك المحاكم الكاثوليكية وحدها ، بل شارك فيه أيضاً كَالْڤِنْ البروتستانتي الذى كان من دعاة الإصلاح الديني فى چنيڤ ، فإذا الفيلسوف سپينوزا يُطرد من المعبد اليهودي فى أمستردام مُفلتاً بمعجزة من حبل المشنقة ، وإذا هذه الضراوة تمتد إلى نيوإنجلند بأمريكا فنسمع عن حرق الساحرات ، كما طُبِّق نظام صارم لتقييد الفكر بوضع قائمة بالموضوعات المحظور الخوض فيها Index Expurgatorius هى التى لعبت دور الرقيب على كل سطر مقروء تحت دعوى الحيلولة دون إثارة البلبلة الروحية . وشكّل النظام الملكي لفيليپ الثاني الجيش النظامي القائم بخدمة هذه الحركة التى اتخذت مدريد مركزا لقيادتها ، فسخّر هذا الملك الجبار الذى كان يعدّ نفسه حامي حمَى العقيدة جحافله العسكرية فضلاً عن موارد القارتيْن لخدمة هذا الهدف . وفى غمرة حماسه الأعمَى أحال دولته قلعةً يقوم القساوسة فيها بدور المدّعين العامين بعد أن غدا أمثال الأديبين لوپي ديڤيجا Lope de Vega ( ١٥٦٢ ـ ١٦٣٥ ) وكالديرون Calderon ( ١٦٠٠ ـ ١٦٨١ ) والموسيقييْن موراليس Morales ( ١٥٠٠ ـ ١٥٥٣ ) وڤتّوريا Victoria ( ١٥٤٨ ـ ١٦١١ ) قساوسة . وعندما شيّد قصر الإسكوريال جعل تصميمه يتخذ شكل المشواة التى عُذِّب عليها الشهداء ، كما ألحق به كنيسة ضخمة وديراً ومعهد لاهوتياً وأضرحة شامخة .

وكان أبرز خصوم الكنيسة هم مختلف الحركات البروتستانتية التى عدّتها الكنيسة زندقة وهرطقة وما صاحبها من نظرة مادية إلى الكون ، وفوق ذلك كله النزعة العقلانية التى واكبت البحوث والدراسات العلمية المتحررة . وبهذا يمكن القول بأن الدعوة إلى مناهضة الإصلاح الديني كانت فى الحق تكريساً للروحانيات ضد الماديات التى مبعثها العلم الذى بدأت إرهاصاته تلوح في الأفق ، والذي بدا وكأنه صنوٌ للبروتستانتية في هذا المجال . فلقد كانت الكنيسة تخشى أن تبلغ هذه العقلانية مداها فتزعزع الإيمان بالمعجزات وتقضي على القول بالقضاء والقدر وتنكر الخوارق ، فإذا العقلانية آخر الأمر قد تُطيحُ بالإيمان بالغيبيات .

على أن أخطر سلاح سرّي امتشقته الكنيسة فى دعايتها لبلوغ مأربها كان الإبداع الفني ، فمن خلال الإبهار بالجمال يمكنها إقناع الحواس بصدق المعجزات ، ومن خلال الإيهام المعماري والنحتي والتصويري والأدبي والموسيقي يمكن بثّ نبض الحياة فى الأفكار المبهمة لتبدو حقائق ملموسة . فكما كان تشييد كنيسة القديس بطرس بروما أضخم وأعظم المباني الكنسية على سطح الأرض بمثابة الدليل المرئي الملموس على مدى ما تتمتع به الكنيسة الكاثوليكية من قوة روحانية ، كان تشييد قصر الإسكوريال هو صداها شبه الدنيوي . وكان اللهيب المتّقد المنبعث من صور إلجريكو وسيلة لتأجيج شعلة الإيمان من جديد فى نفوس متأمّلي معجزاته التصويرية ، كما كانت شخوص الملائكة والقديسين المنحوتة على الرخام فى وضعات عصيّة على التصديق تخدم نفس الهدف . واستجابت القديسة تيريزا لطلب الكنيسة فى تسجيل رؤاها التصوّفية كتابةً فإذا هى تُحيل النثر الإسپاني أدبا رفيعا يطوف بالعالم المسيحي خلال مرحلة مناهضة حركة الإصلاح الديني . وسخّر ڤيتوريا عبقريته الموسيقية لتلحين الابتهالات والتراتيل الدينية فأضفت أنغامه عليها نورانية تصوّفية عميقة الأثر . وأمام العقل المبدع لفنان حركة مناهضة الإصلاح الدينى لم يبد أنه كان هناك شيء ليستعصي عليه .

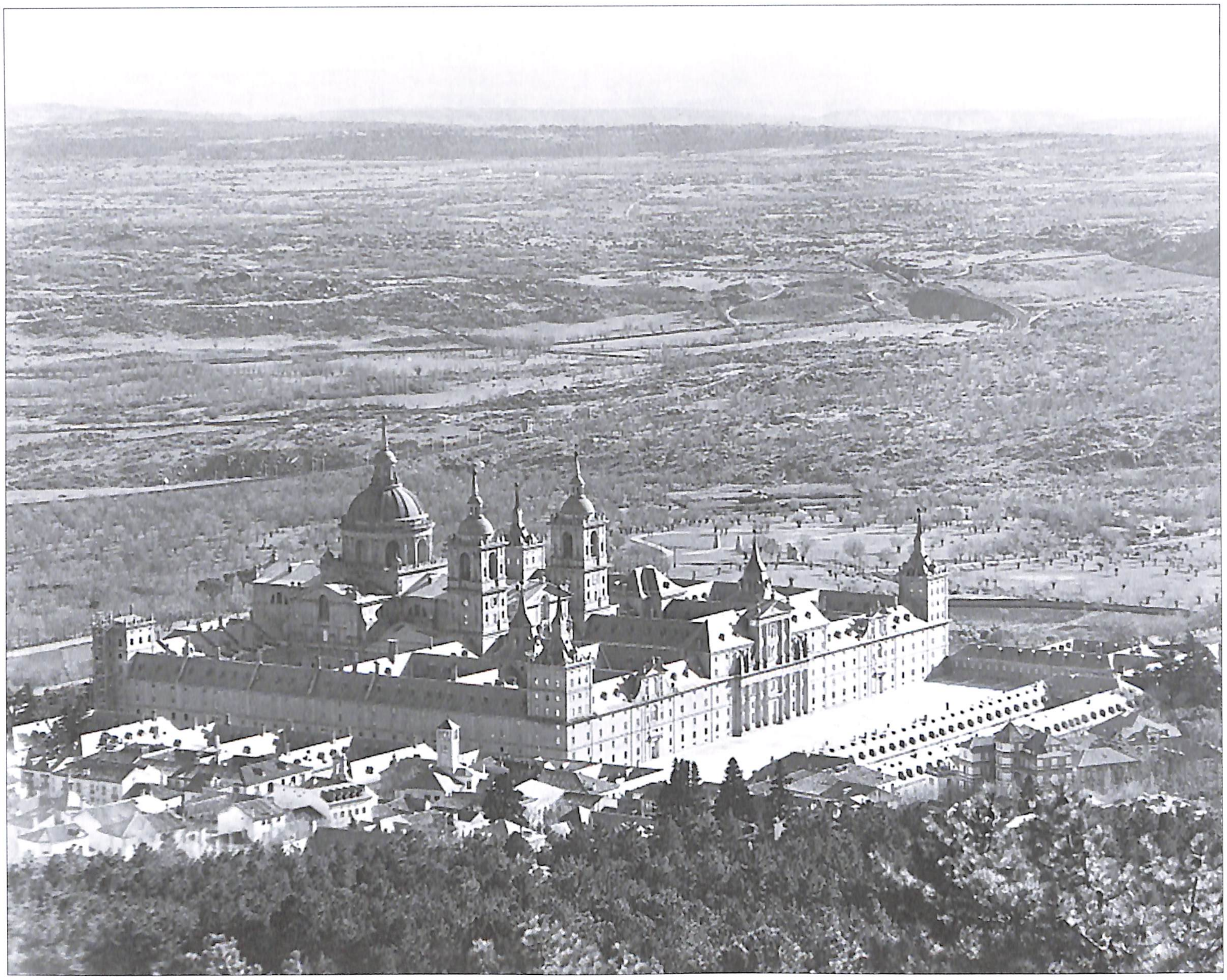
كذلك انبرى اليسوعيون يزيحون ما بقى فى كنائسهم من معالم العصور الوسطى الجَهمة مسخّرين الفنانين الباروكيّين لخدمة العقيدة ، وغدت الكنائس الباروكية بمثابة مسارح يعزف فيها أوركسترا يضم الفنون جميعا أنغاماً فوّاحة بروح التفاؤل تجتذب الناس نحو استشراف مباهج الحياة السماوية . كان من الطبيعي أن يلتزم الفنانون بتعاليم الكنيسة ، يشرد خيالهم ما شرد دون أن يجاوزوا حدود تلك التعاليم . وهكذا أفضى استخدام اليسوعيين للإمكانيات الفنية المتاحة فى عصرهم لا إلى تجريد النزعة الباروكية من أرستقراطيتها فحسب بل حملوها معهم حيث ارتحلوا فأحالوا الطراز الباروكي إلى طراز عالمي ، حتى لنجد كنائسهم الباروكية الطراز منتشرة فى المكسيك وأمريكا الجنوبية بل وفى الفلبين . وبذلك نجحت الكنيسة المناضلة فى إنعاش الكاثوليكية وتنشيطها بمصادر روحية جديدة مكّنت لها من الانطلاق بوصفها حركة دينية شعبية .



لوحة ١٦٣ . الإسكوريال : رسم تخطيطي

# العمـارة الإسـپانية
# الإسـكوريـال

كان يلحّ على ذهن فيليب الثاني مشروع معماري ضخم عساه يحقق من خلاله ما التزم به مِنْ تنفيذ لوصية أبيه ببناء ضريح يضم رفاته ، ومِنْ برٍّ بقسَمه على أن يشيّد ديرا مكرّسا للشهيد الإسپاني القديس لورنزو ، لا سيما بعد أن ظفر الملك بنصر عسكري حاسم على الفرنسيين يوم ذكرى هذا الشهيد ، تحفزه إلى ذلك حماسته الدينية الحارة وإحساسه بما كان يستشعره في سريرة نفسه بما يتمتع به من مكانة ملكية مرموقة . وكلما زادت الفكرة اختمارا في ذهنه تراءى له هذا المبنى المنشود كنيسة للربّ وضريحا لأسلافه وخلفائه ، ودارا قومية للحفاظ على المنجزات الفنية والوثائق التاريخية ، ومأوى للرهبان أتباع القديس إرميا[٤٦] وكلية للدراسة ، ومعهدا لاهوتيا ، ومزارا للحج ، ونُزُلا لاستقبال الغرباء ، ومقرّا ملكيا ، وبصفة عامة رمزا لعظمة العرش الإسپاني باقيا على مدى الزمان . وقد وقع اختيار فيليب على موقع فى السفح القاحل لسلسلة جبال جوادرّاما على بعد ثلاثين ميلا من مدريد ، وأطلق اسم قرية الإسكوريال على هذا المبنى ، ومعناها مشتق من كلمة Scoriaoe أي المخلّفات القديمة والمقصود بها نفايات مناجم الحديد القديمة في المنطقة ، على حين زوّدت المحاجرُ المجاورة الموقعَ بكتل الجرانيت الرمادي المائل إلى الصفرة التي يحتاج إليها المبنى . وقام بوضع التصميم الأصلي خوان باتيستادى توليدو Juan Bautista de Toledo الذى كان قد درس على سانسوڤينو وپالاديو فى البندقية وشارك فى تشييد كنيسة القديس بطرس بروما تحت إشراف ميكلانجلو ، غير أن فيليب كان دائم التدخل فى تصميم البناء ولم يكفّ لحظة واحدة عن إبداء الاقتراحات والمطالبة بالتغيير والتعديل . ولم يلبث خوان باتيستا أن قضى نحبه بعد الشروع فى التنفيذ ، وعندما تسلّم خلفه وتلميذه خوان دى هيريرا Juan de Herrera زمام المسؤولية كان فكر فيليب قد استقر نهائيا على ما يريد ، ومن ثم كان لزاما أن يطرأ التعديل على التصميم الأصلي . وطبقاً لتوجيهات فيليب كان ينبغي أن يرمز المبنى « لفن بلا غطرسة وجلال المُلك دون زهو » ، فلقد خال كل من فيليب وأبيه من قبله بوصفهما راعييْن للكنيسة فضلا عن كونهما عاهليْن ذويْ شأن خطير أن قُوى الامبراطورية الرومانية قد عادت فتناسخت فى امبراطوريتهما وممالكهما ، ومن ثم كان الطراز الكلاسيكي الروماني الذى ابتعثه پالاديو وغيره هو أنسب ما يرمز إلى مركزهما الدولي المرموق ومكانتيهما



**لوحة ١٦٤ . الإسكوريال : منظر عام للإسكوريال**

على صعيد العالم أجمع . وكانت البساطة التى انطوى عليها مبنى الإسكوريال وطابعه العام الصارم مواكباً لذوق فيليب الشخصي ، كما كانت طبيعة الحجر العصيّة غير الطيّعة عاملا مساعداً فرض على المهندسين والمزخرفين المزيد من الصرامة والتقشف .

ومبنى الإسكوريال مربّع الشكل يحتل مساحة قدرها مائة وخمسين ألف متر مربع ، ويشمل سلسلة متماثلة من الأروقة والأفنية . ويرمز شكل المبنى إلى مشْواة القديس لورنزو ذات الخطوط المتقاطعة التى لقى عليها ذلك الشهيد حتفه ، فيقال إن أبراج الأركان هى بمثابة قوائم المشواة ، وإن القصر الذى يمتد من الطرف الشرقي هو بمثابة مقبض المشواة ( لوحة ١٦٣ . ١٦٤ ) . والواجهات الجانبية للمبنى جدران شاسعة ممتدة تخلو من أية زخارف ، ولا يكسر من حدّة رتابتها إلا الصفوف التي لا نهاية لها من سلسلة النوافذ المتوازنة المتراصّة . وقد شُيِّد المدخل الرئيس الواقع على الواجهة الغربية وفق الطراز الدّوريّ ، ولا يخفّف من صرامته إلا الشعار الملكي المنحوت وتمثال ضخم للقديس لورنزو يحمل مشْواته . ويؤدي المدخل إلى فناء الملوك « الباسيو » الذى أُطلق عليه هذا الاسم لوجود تماثيل ضخمة لملوك بني اسرائيل منتصبة عند المدخل هى لداوود وسليمان ويوسافات وحازقيه ويوشع ومنسه ( لوحة ١٦٥ ) ، ويؤدي الفناء إلى البازيليكا المشيّدة على المحور الرئيس للمبنى . وقد اقتبس هيريرا تصميم البازيليكا فضلا عن العديد من التفاصيل الداخلية والخارجية من تصميم ميكلانجلو الأصلي لكنيسة القديس بطرس بروما ، ومن ثم فهى مبنى مركزي على شكل صليب إغريقي ينتهي بقبة ترتفع تسعين



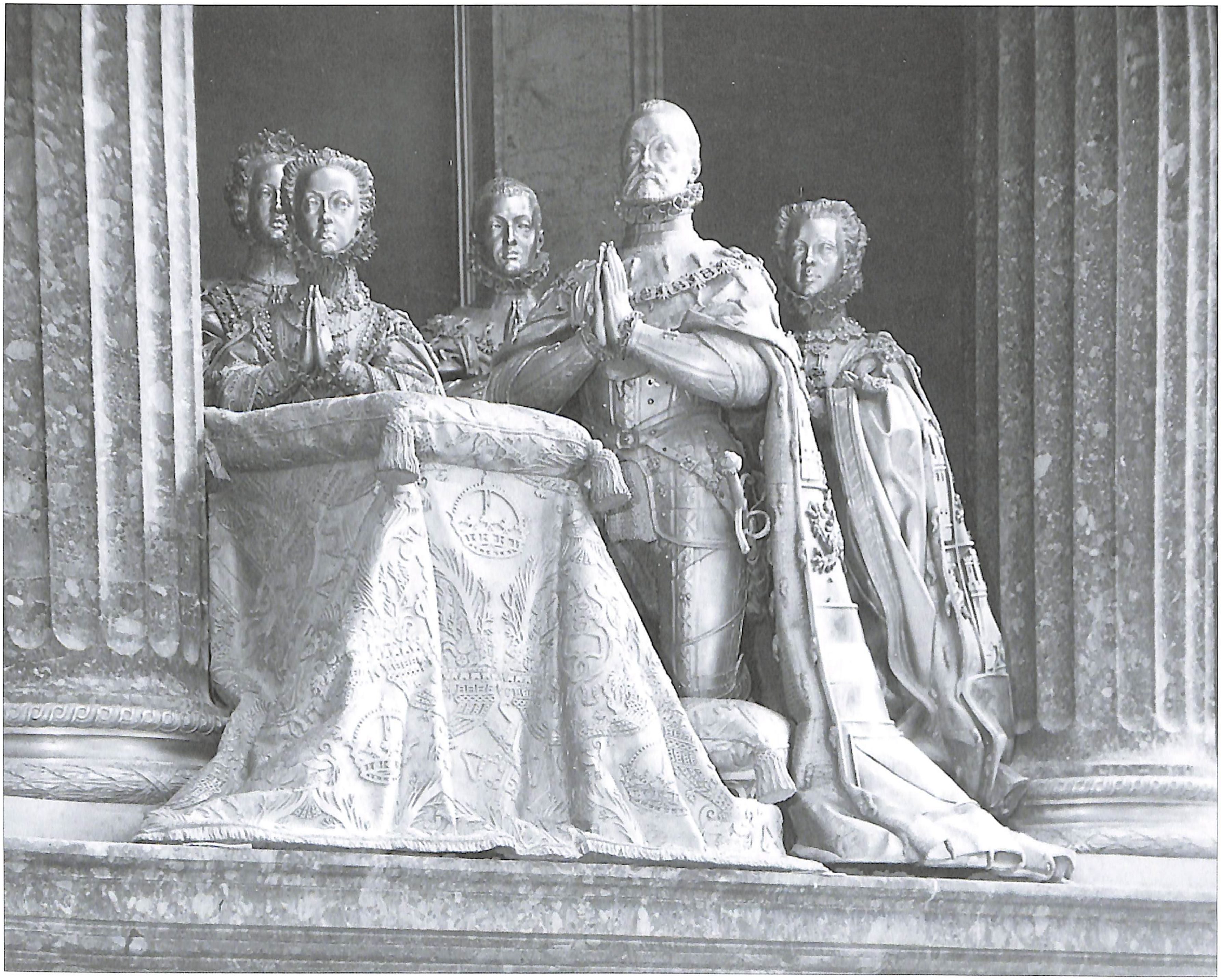
لوحة ١٦٥. الإسكوريال: فناء الملوك




**لوحة ١٦٦. الإسكوريال: مصلّى المقبرة الملكية**

مترا فوق مستوى الأرض . والجسم الرئيس للبازيليكا على الطراز الدوريّ المهيب تُلطّف من صرامته مجموعة من المصلّيات والعديد من المذابح ذات لوحات الهياكل المصوّرة ، وعلّيات الأورغن المزدانة بمختلف الحليات . أما تصميم قاعة المنشدين فعلى الطراز الكورنثي وتنقسم شطرين ، لكلٍ علّية أورغن مستقلة ذات شرفة من النحاس المذهّب تضمّ آلات الأورغن ، وإذ كان فيليب يحرص من آن لآخر على مشاركة الرهبان صلواتهم لذا أُعدّ له مقعد خاص فى قاعة المنشدين . ولم ينته العمل فى سرداب الدفن المعروف باسم « مصلّى الپانثيون الملكي » ( لوحة ١٦٦ ) إلا مؤخراً فى عهد فيليب الرابع ، وبه يرقد جثمان ملوك إسپانيا وملكاتها فى توابيت رخامية ذات طراز باروكي مصفوفة فى نظام متدرّج لوفق مكانة أصحابها ، ولذا شيّد ضريح خاص لفيليپ الثاني فى الموقع المخصّص للكهنة القائمين بالقدّاس فى البازيليكا ( لوحة ١٦٧ ) .

والشطر الأكبر من مساحة مبنى الإسكوريال مخصّص لدير طائفة القديس إرميا ومعهد اللاهوت الخاص بهم . وفى السويداء من قلب هذا القطاع رواق بديع التصميم من طابقين يعرف باسم « فناء الرُّسل الأربعة » ( لوحة ١٦٨ ) . ويعلو الممشى المغلق بالطابق الأرضي الدوريّ الطراز إفريز زخرفي تتخلّله التريجليفات المتكررة فى إيقاع متناغم . أما الطابق الثاني المخصّص أيضاً للرهبان يأوون إليه للتأمل فعلى الطراز الأيوني يعلوه درابزين على نهج پالاديو . ويتوسط الفناء مبنى صغير من الرخام المتعدد الألوان وكأنه صدى لقبة الكنيسة الضخمة التى تحلّق فوقه ، وتحيط به كوّات أربع ينتصب فى كل منها تمثال لأحد أصحاب الأناجيل الأربعة نحتها المثال مونيجرو Monegro ، ويطلّ كل تمثال على حوض ماء تتدفق مياهه من ميازيب تتخذ شكل الحيوانات الرامزة للرسل الأربعة[٤٧] .



لوحة ١٦٧. الإسكوريال: ضريح فيليب الثاني

ويحتشد القصر بقاعات الاستقبال والأروقة الفاخرة وقاعات الطعام الملكية التى تساير عظمة العرش الإسپاني التيّاه ، ومساكن القهرمانات والوزراء وأفراد الأسرة المالكة ومساكن إيواء السفراء ، ولعل الاستثناء الوحيد من هذه الأبهة هو المسكن المتقشّف لفيليپ وكأنه لدير . وتزخر سقوف أغلب القاعات وجدرانها باللوحات المصوّرة التى تسجل المعارك الحربية الكبرى فى التاريخ الإسپاني ، بينما تتدلّى فوق البعض الآخر النسجيات المرسّمة الفلمنكية التى تصور الموضوعات المستمدّة من الكتاب المقدس أو الأساطير أو الآداب العالمية . وتحتوي قاعات الصور على أعداد لا حصر لها من اللوحات المصوّرة التى اقتناها ملوك إسپانيا على مرّ العصور . وما يزال الإسكوريال يضم الكثير من لوحات كبار مصوّري البندقية التى ولع بها فيليپ الثاني ، هذا إلى الكثير من مختلف مدارس التصوير الإيطالية وغيرها من أعمال كبار الفنانين الفلمنكيين والإسپان ( لوحة ١٦٩ ) . ولا يفوتنا ذكر مكتبة الإسكوريال ، وهى مبنى ذو قبو أسطواني شيّدت نوافذها طبقا للقواعد التى نادى بها ڤتروڤيوس ( لوحة ١٧٠ ) ، وتحتوي المكتبة على كثرة كثيرة من مخطوطات العصور وموسوعاتها ، فضلا عن مجموعة ضخمة من الأنواط الملكية والنقود وأشغال البرونز . ومن بين كنوز هذه المكتبة مخطوطات مؤلفّات القديسة تيريزا من أڤيلا Theresa of Avila التى كانت رُكنا ركينا فى حملة مناهضة حركة الإصلاح الديني ، وكانت قد نزلت ضيفا على الملك فيليپ فى الإسكوريال . كذلك تضم المكتبة جملة من مؤلفات كبار الكتاب العرب واليهود يُحتفظ بها فى ڤترينات خاصة يُباح التطلّع إليها ولكن يحظر مطالعتها أو لمسها .

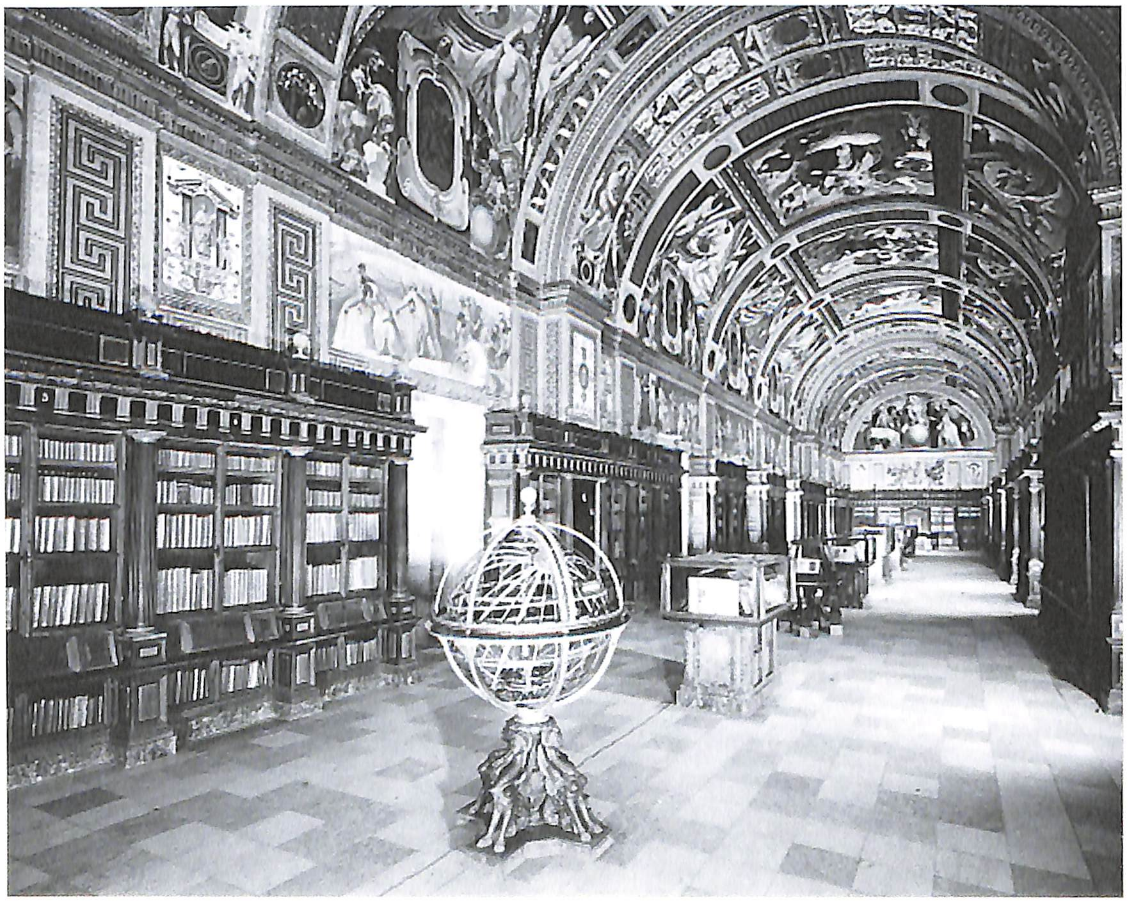


لوحة ١٦٨ . الإسكوريال : فناء أصحاب الأناجيل الأربعة

والإسكوريال مبنى شاسع رحيب حتى بات على من يريد زيارة كل غرفه وقاعاته أن يقطع خمسة عشر كيلو مترا سيراً على القدميْن . وقد استغرق من فيليپ جهد أربعين عاما ، وكانت أعزّ أمنياته وأغلاها أن يرى هذا المبنى وقد اكتمل قبل وفاته ، ولقد فرغ البناءون من تشييد معظم المبنى قبل أن يقضي نحبه ، باستثناء الپانثيون وبعض تفاصيل المبنى التى انتهى العمل فيها فى عهود خلفائه . وفى الحق إن تشييد هذا المبنى فى ظل عاهل واحد وفى أقل من نصف قرن قد أضفى عليه الوحدة التى قلما نلمسها فى قصور أخرى مثل الڤاتيكان واللوڤر وغيرها التى استغرق بناؤها قرونا عدة وطرأ عليها من التغيير ما يتناسب مع أذواق أصحابها وثرائهم ، ولهذا السبب أيضا يبدو الإسكوريال وقد سيطرت عليه روح مُنشئه القلقة الحزينة . وبالرغم من ذلك ظل الإسكوريال مبنى فريدا بين مباني العالم يضم بين جوانبه قصرا ملكيا وقلعة حصينة وكنيسة منيفة ومقراً قوميا للفنون ومكتبة قيّمة وداراً لحفظ الوثائق وديرا ومعهدا للاّهوت وضريحا للملوك والأمراء الإسپان .



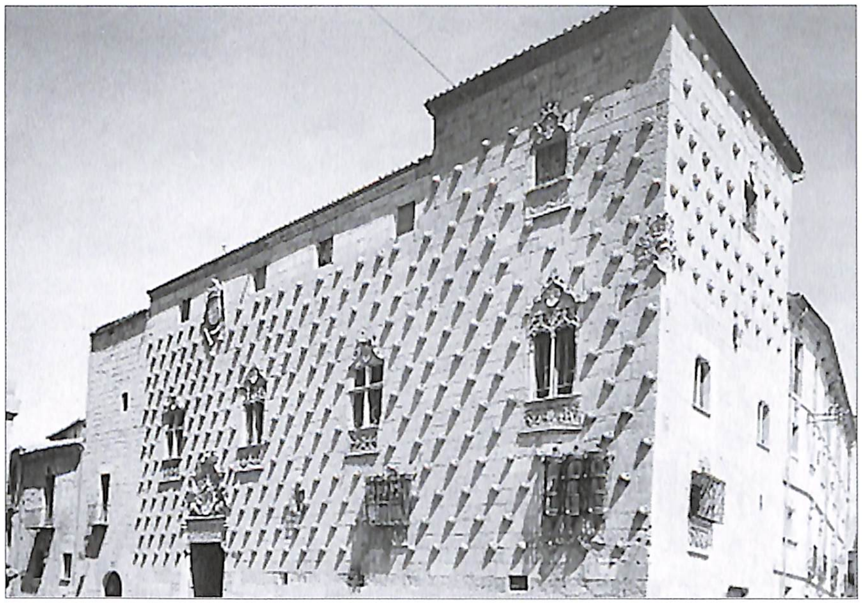
لوحة ١٦٩. الإسكوريال: مكان حفظ ذخائر الكنيسة ومحفوظاتها من صور وخلافه



لوحة ١٧٠. الإسكوريال: قاعة المكتبة

# الباروك الإسپاني الزخرفيّ المفرط

و لقد مضى فيليپ فى ممارسة حقوقه الملكية المطلقة إلى أبعد مدى مُصِرّاً على ألا يُشيَّد أى مبنى عام فى عهده دون أن يظفر تصميمه وطِرازه بموافقته الشخصية ورضائه التام ، ومن ثم عهد إلى هيريرا بوصفه مهندس البلاط ليقوم بفحص ومراجعة تصميمات هذه المباني العامة قبل الشروع فى تنفيذها حتى أصبح هذا المعماري دكتاتورا فنيا يفرض على رعاياه الذوق المتحفّظ المنضبط لمولاه . ولم تتحرّر إسپانيا من إسار هذا الذوق إلا بعد وفاة فيليپ ، فانطلق الإبداع الإسپاني يشكّل طرازه الباروكي الزخرفي المفرط الذى غدا سمة بارزة وعلامة واضحة لكافة مدنها الكبرى . وكان فيض الغزارة الوجدانية والإفراط الطاغي على هذا الطراز ردّ فعل مباشر للتقشّف فى عهد فيليپ ، فسرعان ما حلّت التصميمات الجريئة والأشكال الخيالية الغريبة والخطوط المنحنية والأعمدة الحلزونية محل الواجهات الصارمة والطرز الكلاسيكية التقليدية التى فرضها هيريرا ومن ورائه فيليپ فرضاً . وثمة مبنيان فى مدينة سلامنكه يفصل بينهما قرن من الزمان يتجلّى فيهما هذا التحوّل ، أحدهما هو كَازَادى لاَسْ كُونْشاص أو البيت المُغَشَّى بالأصداف ( لوحة ١٧١ ) وهو مبنى عار من الزِخَارف المعمارية من طراز عصر النهضة شُيد عام ١٥١٤ قبل عهد فيليپ وإن احتشد بالزخارف التطبيقية الشبيهة بالأشكال الزخرفية المستخدمة فى صياغة الفضة والمعروفة فى إسپانيا باسم طراز پلاتيرو Platero . وعلى الجانب المقابل من نفس الطريق الذى يقوم فيه « بيت الأصداف » تقع كلية اليسوعيين [ الجزويت ] المعروفة باسم « لا كليريكا » La Clerica ( لوحة ١٧٢ ) ، وكان العمل قد بدأ فيها بعد عهد فيليپ وهيريرا ، ويُعزى جزؤها الأدنى إلى بواكير القرن السابع عشر ووضع تصميمها خوان جوميز دى مورا Juan Gomez de Mora . وعلى الرغم من التزامها ظاهريا بالطرز الكلاسيكية فقد تجلّى فيها النزوع نحو الزخارف بوضوح زاعق فى الأعمدة المركّبة وفى التريجليفات ذات الطراز الباروكي التى تعلوها ، هذا إلى الكثير من التفصيلات الأخرى . وترجع الأبراج والسقوف المسنّمة إلى النصف الأخير من القرن السابع عشر ، وقد أشرف على تنفيذها تشُورِّيجْويرا Churriguera الذى ارتبط اسمه بطراز الباروك الإسپاني المحتشد بزخم الزخارف التي تتجاوز حدود الإسراف ، والمُثقل بمهرجان من البرقشة والزركشة يتوه فيها البصر ويحار الفكر ، إذ هو أقرب ما يكون إلى الثرثرة الفنية التى تُعنى بالمظهر قبل الجوهر وبالشكل دون المضمون .



لوحة ١٧١. الباروك الإسپاني: بيت الأصداف سلامنكه



تفصيل من بيت الأصداف



لوحة ١٧٢. الباروك الإسپاني: كلية اليسوعيين « لاكليريكا». سلامنكه

# التصوير الإسپاني

## إلجْرِيكُو (١٥٤١ ـ ١٦١٤)

شقّ إلجريكو طريقه إلى أوربا عن طريق مدينة البندقية ملتقى الشرق والغرب حيث انبهر بألوان تتسيانو مُؤثِراً إياه على تنتوريتو ، واستعار منهما سويا عددا من حيل الأسلوب التكلّفي في بعض أعماله . وعندما بلغ روما فى عام ١٥٧٠ كان ميكلانجلو قد فارق الحياة منذ سنوات ست ، غير أن فن مدينة روما كان ما يزال متأثرا التأثير كله بعبقريته التى مضى الفنانون من بعده محمولين على احتذائها ، واستخلصوا من تصميماته صيغا عديدة للجسد الإنساني وحصيلة لا تفرغ من الوضعات والإيماءات استخدموها دون إلقاء بال لأهدافه الأصلية ، حتى إنه لم يسبق للفن الأوربي منذ بواكير العصر الوسيط أن انحرف عن الواقع بمثل هذه الحدّة . ولقد شدّ هذا البُعد عن الواقعية إلجريكو مثلما شدّته أيقونات مواطنيه الكريتيين بأكثر مما اجتذبته غزارة لوحات ڤيرونيزي . والراجح أن التدرّجات اللونية للأسلوب التكلّفي السائد فى روما قد بدت له عاجزة عن أداء دورها ، إذ كان المصوّرون على نهج أستاذهم ميكلانجلو ينظرون إلى « اللون » بوصفه كُسوة « للشكل » قد تفتقر إلى الذوق بقدر ما تحرف الحسّ بعيدا عن الفن الجاد . ولعل هذا هو ما حدا بإلجريكو إلى الاستخفاف بميكلانچلو بقوله ـ إن كان حقا قد صدر عنه هذا القول ـ « باستطاعتي إعادة تصوير لوحة يوم الحساب لميكلانچلو بأسلوب أشدّ وقارا دون أن تفقد أى قدر من تأثيرها . ولانزاع فى أن ميكلانچلو كان رجلا فاضلا ، لكنه لم يكن يفقه شيئا فى فن التصوير » ! وكان إلجريكو هو أول مصور أوربي يطّرح المبادىء الكلاسيكية التقليدية فى عصر النهضة ، مؤمنا بما للسطح من شأن أعلَى من شأن العمق وبأسبقية اللون على الشّكل ، كما ترك العنان لوسائله التصويرية فى نقل انفعالاته حتى لو اقتضى الأمر تشويه شخوصه أو اختزال أشكالها .

وعندما ترك إلجريكو إيطاليا قاصدا إسپانيا حمل معه ما يستطيع من توصيات إلى السلطات الكنسية وحدها دون البلاط ، ومن ثم كان من المنطقي أن يقصد على الفور المركز الرئيس للكنيسة فى طليطلة [ توليدو ] ، ويستقر فيه . وما من شك فى أن النشاط الواسع الذى كان يدبّ فى مدريد قد أثار انتباهه وشدّه إليه ، ومع ذلك لم يعهد إليه فيليپ الثاني بإنجاز أى عمل فني إلا فى عام ١٥٨٠ ، فقدّم عندها تحفته الخالدة « استشهاد القديس موريس » ( لوحة ١٧٣ ) التى أعدّها لتكون لوحة هيكل للمصلّى المكرّس لهذا القديس بالكنيسة الكبرى فى الإسكوريال حيث يُحتفظ بمخلّفاته المقدسة . وتصوّر اللوحة موضوع تشتّت المرء بين ولاءيْن متضاديْن ، وهو أحد الموضوعات التى شجّعت حركة مناهضة الإصلاح الديني الفنانين على تناولها . وكان القديس موريس الظاهر فى يمين أمامية اللوحة قائدا لوحدة عسكرية من المسيحيين ضمن الجيش الروماني الامبراطوري ، صدر الأمر لأفرادها بضرورة الاعتراف بآلهة الرومان حتى يفلتوا من عقوبة الإعدام . ويبدو موريس فى اللوحة يتشاور مع ضباطه الذين أعربوا عن مواقفهم بإيماءات أيديهم المعبّرة . ولم يكن موريس رغم استعداده لإعطاء ما لقيصر لقيصر استجابة لوصيّة المسيح ليقبل التسامح إلى حد قبول عبادة الآلهة الوثنية الزائفة ، إذ كان ذلك يعني إيثار ملكوت الأرض على ملكوت السماء ، ولم يكن أمامه سوى قرار واحد أعلن عنه برفع يمناه . ويكشف التكوين الفني الحلزوني إلى حد ما عن الصراع بين الملكوت المادي من ناحية ، والملكوت الروحي من ناحية أخرى ، وهو ما نحسّه فى انتفاضة العضلات ، وتوهّج الأصابع كأنها شررُ لهبٍ يَسْتَعِرُ ، وتوتّر الوجوه ، وطغيان الحركة المدوّمة لأعلَى المتعرّجة فى يسار الصورة . ونشهد القديسَ موريس مرة أخرى ، إلى اليسار وهو يشدّ أزر جنوده الذين بدأت رؤوسهم تهوي متساقطة ، كما نرى عدم اكتراث الجنود الذين لم يعودوا يحفلون بأجسادهم الفانية قدر اهتمامهم بما ينطوي عليه العالم الآخر من روحانية وصفاء . وتنقاد العين طواعية صوب أعلَى الصورة بفعل تزايد نبض حركة الألوان واشتداد حدّة الضوء عما هو فى مهاد الصورة حيث تسود فى أعلى اللوحة الألوان الوردية الضبابية والسحب البيضاء محتضنةً مشهدا من الفردوس تتقدم فيه الملائكة المحلّقين بالأكاليل لتتويج أرواح الشهداء الصاعدة إلى السماء بينا يعزف لهم ملائكة آخرون ألحان الفردوس القدسية .

وعلى الرغم مما يحمل المشهد من عنف الموضوع وقسوته فقد أضفى السلّم اللوني الخفيف الشفّاف على الصورة جوا شبيها بجو الاحتفالات إلى حد بعيد ، ببيارقه الوردية ودروعه الزرقاء والصفراء أمام خلفية من الرمادي الفضّي . وكان الثمن الذى دفعه إلجريكو فى عمله المبتكر وتبايناته اللونية الجريئة وإفراطه فى استخدام اللون الأزرق اللازوردي هو فقدانه رعاية فيليپ الذى أصابته اللوحة بالهلع ، إذ كان يفضّل الأسلوب الإيطالي الأشدّ تحفّظا والأكثر بساطة . ومع ذلك ظلت السلطات الكنسية تبسط على إلجريكو رعايتها ، إما لأنه كان يزوّدها بصور تمور بنشوة الجذب الديني ، وإما لأنه لم يكن ثمة مَنْ يأخذ مكانه ، وإما لأنه كان فى نظرها حقا فنانا خارقا للعادة ، ولعلها الأسباب الثلاثة مجتمعة معا ، غير أن الثابت أنه كان محل إعجاب الصفوة فى زمانه . ولذلك لم يكترث الفنان عندما وجد أبواب الإسكوريال موصدة فى وجهه إذ كان يثق فى بقاء أبواب طليطلة ـ مقرّ كبير الأساقفة ـ دائما مفتوحة أمامه حيث استقرت شهرته هناك وذاع صيته إثر مجموعة اللوحات التى كان قد أعدّها لكنيسة القديس دومنجو وأهمها لوحة « صعود السيدة العذراء » ( لوحة ١٧٤ ) . وثمة أوجه شبه عديدة بين هذه اللوحة وبين تلك التى رسمها تتسيانو للموضوع نفسه ( لوحة ٥٠ ) قبل ذلك بستين عاما وإن كانت هناك مع ذلك فروق بيّنة . فلقد توصّل تتسيانو بتقسيم تكوينه الفني إلى مستويات أفقية ثلاثة فضلا عن حسن استغلاله للضوء والألوان إلى تحقيق حركة بالغة الأثر إلى أعلى ، على حين تنبض لوحة إلجريكو بحركة أقل وسكينة أعمق ، إذ يوهم التابوت المفتوح بعمق أفقي واتجاه مائل نفتقدهما في تكوين تتسيانو الفني ، ثم هو يوزّع شخوصه فى أدنى اللوحة بحيث تشكّل قاعدة لهرم تتبوّأ العذراء قمته ، كما لا يظهر على مجموعتيْ القدّيسين أى شعور بالدهشة أو الجزع على

موت العذراء ، بل ثمة تسليم ورضا عن اقتناع بأن صعودها تحقيق لنبؤة متوقَّعة الحدوث .

وكان طرد المسيح للصيارفة والتجار من المعبد ( لوحة ١٧٥ ) حتى ذلك الوقت موضوعا دينيا غير مطروق فى الإيقونوغرافية المسيحية ، فإذا رسم إلجريكو لما لا يقل عن ست لوحات متنوّعة حول هذا الموضوع يأتي دليلا على تبوّئه مكانة هامة فى حركة مناهضة الإصلاح الديني . فطرد الصيارفة والباعة من هيكل المعبد هو الحادث الوحيد الذى ذكرت الأناجيل خروج المسيح فيه عن حلْمه غضباً عندما اتخذوا من مكان الصلاة والتّعبد ساحة للاتجار والمعاملات المالية ، كما أنها المرّة الوحيدة أيضا التي لجأ فيها إلى العُنف . وكانت الكنيسة بعد مجمع ترنت تعاني آلام مخاض عنيف تَخْلُص به من شوائبها ، ومن ثم برزت صورة المسيح بوصفه مُصْلحاً لتشغل المكان الرئيس فى فكر رجال الكنيسة . ولما كانت هذه الفترة هى المرحلة التى احتمت فيها الكنيسة بمحاكم التفتيش للزوْد عن نفسها ، فالمؤكد أنها هى التى عهدت إلى إلجريكو بتصوير هذا الموضوع لتبرير ما تقترفه من أفعال القمع والتنكيل . فيبدو المسيح فى هذه اللوحة وهو يؤدي دور « النار المطهِّرة » علي نحو ما تنبأ به النبي أشعياء فى العهد القديم . ويتجلّى غضبه المحتدم في لوحة إلجريكو من تصارع الألوان الحمراء والوردية والبرتقالية والأصفر المشوب بالخضرة ، وبينما تنبض إيماءات جسده بالعنف تشيع السكينة فى أسارير وجهه ، لأنه يوقن أنه يفعل ما هو فى صالح مَنْ يتعقّبهم ويُنزل بهم العقاب . ويذكّرنا المناخ العام لهذه اللوحة والمسيح يفصل بين فريقين بلوحات « يوم الحساب » ، فالجانب الذى تتّجه إليه ضربات سوطه مشحون بالاضطراب حيث ينكمش الباعة تحت وطأة نظراته الملتهبة التى تُدينهم وإن حاولوا مع ذلك إنقاذ ما يستطيعون من سلعهم وسلالهم ، علي حين يعمّ الجانب الآخر هدوء وسكينة ، وتبدو شخوصه ـ ولعلها تمثل الحواريين ـ وكأنهم يتأملون مغزى الحادث . ويتجلّى التباين أيضا فى لوحات النقوش البارزة بين الأعمدة فى الجزء الأعلى من الصورة ، إذ يمثّل النقش فوق الجانب الأيسر طرد آدم وحواء من الجنة على يد الملاك حامل سيف الانتقام ، بينما يصوّر النقش على الجانب الآخر الملاك الموفد للحيلولة دون سكّين ابراهيم وعنق ولده .

ويتّضح لمن يتأمل البورتريه الذى رسمه إلجريكو للكاردينال نينيو ده جيڤارا Nino de Guevara ( لوحة ١٧٦ ) أنه قد جسّد فيه إصراره العنيد المناهض لحركة الإصلاح الديني ، وكان الكاردينال وقتها علي وشك ترك منصب أسقف مدينة طليطلة ليتولّى رياسة محاكم التفتيش الرهيبة . ففى ثنايا أسارير الورع والخشية التى يفيض بها وجهه الملتحي نلمس صرامة عنيفة لا تلين ، وفى عينيه الثاقبتين ذكاء متوقّد تُزيده العوينات الزجاجية حدّة ، ويشعّ منهما ما ينبىء بتعصّبه الديني الجارف . وتشي وضعته بصرامة الجلاّد الخاضع لنظام روحاني حازم يأخذ به نفسه كما يأخذ به غيره ، ويخفّف من قسوة البورتريه ذلك التباين الرهيف بين الحمرة الصارخة لردائه وبياض تنّورته المزركشة بالمخرّمات [ الدنتلّا ] .

وكانت حركة مناهضة الإصلاح الديني التى كان إلجريكو على رأس مَنْ تناولوا تفسيرها تصويريا تنظر إلى الأفكار العلمية الجديدة نظرة ريبة وشك لأنها تهدّد ما تؤمن به من معجزات غيبية وتروّج له . ولذلك حرص إلجريكو على تصوير المعجزات بأسلوب قادر على الإقناع تُسانده مسحة وجدانية صوفية خالصة . وداخل مثل هذا الإطار لا مجال بطبيعة الحال للتفسيرات العلمية أو المنطقية ، كما لا حاجة لعالَم إلجريكو الروحي المكنون إلى ترابط منطقي ، فإذا قبلناه على هذا النحو تكشّفت لنا قوانينه الخاصة به وتجلّت لنا أنماطه واضحة الدلالة والتعبير .

وما إن تقع عين المشاهد على لوحة « اقتراع الجنود الرومان على الفوز برداء المسيح » [ إسپوليو Espolio ] المحفوظة بكاتدرائية طليطلة ( لوحة ١٧٧ ) حتى تَشْدهَهُ ياقوتةٌ قرمزية ضخمة داخل إطارٍ مرصّع بزبرجد أزرق مُخْضرّ ينِزُّ منها أنينُ الشّجَن ، هى « رداء المسيح الطاهر » غير المَخيطُ الذى كان على وشك أن ينزعه الجنود الرومان عنه قبل صلبه للاقتراع عليه . فلا تلبثُ الصورة أن تحرّك فى ذاكرتنا نشأة إلجريكو اليوناني الأصل وسط تقاليد فنية بيزنطية احتفظ طوال حياته بالسمة الغالبة منها ، وهى قيمة الأحجار الكريمة فى خلق الأثر الجمالي الرائع بما تُضفي على الفن من روعة وما تحرّك به المشاعر .

واللوحة تكوين فنيّ باروكي تكلّفي من الطراز الأول من حيث خطوطها الرأسية ، لكنها تختلف كل الاختلاف عن أى شيء قدّمه فن التصوير الإيطالي . وأهم هذه الاختلافات هو أسلوب شغل الفراغ ، فبدلا من أن تشغل الشخوص مساحة محدّدة على نحو ما تحفل به لوحات الفن الإيطالي منذ عهد چوتو ، تطغى شخوص إلجريكو على سطح اللوحة بأكملها فى مستويات متداخلة متقاربة ، فإذ هى تضم سمات تجريدية قوية بما يجعلها ـ كما يقول مؤرخ الفن كينيث كلارك ـ « أقرب إلى صورة تكعيبية من رسم پيكاسو عام ١٩١١ منها إلى تقاليد فنون عصر النهضة » ، فتَدافُع الأفراد الملتفّين حول المسيح المتناثرين فى مستويات مختلفة وتزاحمهم وراء بعضهم البعض يشدّ عين المتأمل توّاً مجذوبة إلى بؤرة البقعة الحمراء التى تتوسط اللوحة . وقد استرق إلجريكو للوحته اللحظة السابقة مباشرة على نزع « الرداء الطاهر » الدنيوي الأحمر الذى يرمز كذلك إلى ملكوت المسيح ، وجماهير الناس محتشدة من حوله ، يتطلع اثنان من بينهم صوب المشاهد ، أحدهما جندي تنطق أساريره بالحيرة ، والآخر أحد الشيوخ من رجال السلطة يبسط يسراه بإشارة إدانة للمسيح ، على حين تبدو الغلظة على بقية الحشد الغفير الذى يشارك فى الاحتفاء بصلب المسيح ، وقد تدانت الرؤوس بعضها من بعض . وبعيدا عن الزحام نرى فى النصف الأدنى من اللوحة أولئك الذين يعنيهم الصّلب حقا : المريمات الثلاث[٤٨] فى جانب والجلاّد الذى يقوم بتجهيز الصليب فى الجانب المقابل . وفى رقة رهيفة رسم إلجريكو بينهم قدم المسيح بينا تتطلّع النسوة الثلاث إلى المسمار الذى لن يلبث أن ينفذ فيها . غير أن الفنان رسم وجوههن مثل وجوه الرجال في الصورة خالية من الانفعال . وتلك واحدة من غرائب اللوحة التى تجنّب فيها المصور التعبير عن انفعالات الوجوه ، وحاصراً التعبير عن مشاعر شخوصه فى الإيماءات فحسب . ولعل أروع مثال لإيماءات إلجريكو الرفيعة التعبير هى إيماءة المسيح بيده اليسرى الممتدة تحت ذراع الجلاّد المَنوط به تعذيبه وتقييده بالسلاسل كى يبارك جلاّده فى رفق ومودّة وعن طيب خاطر .

على أن إنجازات إلجريكو لم تقتصر كلها على الموضوعات الدينية وحدها ، فثمة لوحات تتناول موضوعات دنيوية بل وأسطورية أيضاً . وقد كان لاكتشاف مجموعة



لوحة ١٧٣. إلجريكو: استشهاد القديس موريس. متحف پرادو.



لوحة ١٧٥. إلجريكو: طرد المسيح للصيارفة والتجار من المعبد. مجموعة فريك. نيويورك

لاؤكوون[٤٩] النحتية من العصر المتأغرق فى القرن السادس عشر ما أثار حماس فناني ذلك العصر واهتمامهم كما أسلفت ، فأقدم إلجريكو بدوره على تصوير أسطورة اللاؤكوون فى تنويعة درامية جديدة حيث صوّر شخصين يساعدان فى توقيع العقاب على الكاهن لاؤكوون الذى ارتمى بالقرب من جثمان أحد ولديه ( لوحة ١٧٨ ) .

ولعل أهم الغرائب التى يتميّز بها فن إلجريكو هى استطالة شخوصه ، وهو ما يدعو إلى تأمل هذه الظاهرة ومحاولة الكشف عن أسبابها . ولعل السبب الأول هو نشأته كما سبق القول وسط التقاليد الفنية البيزنطية فى مسقط رأسه . على أن هناك مَنْ يزعم أن إلجريكو قد أجرى هذا التشويه عن قصد بوصفه حيلة للارتفاع بمستوى شخوصه عن مستوى نظر المشاهدين حتى تبدو فى أعينهم وكأنها تماثيل شامخة يتطلّعون إليها جاثين ، وكان هذا التفسير سببا فى نعت البعض له بالجنون للجوئه إلى هذه الحيلة البعيدة عن الواقع . كما ذهب البعض الآخر إلى إصابة عينيه باختلال فى الرؤية ناجم عن عدم تساوي مقاسات العين فى الاتجاهات الأفقية والرأسية حَرمه من تحديد صورة الشيء المرئي فى كل الاتجاهات Astigmatism ، فاختلفت أطواله كما اختلفت دقة المعالم فى شتّى الاتجاهات . ويذهب هؤلاء إلى أننا لو وضعنا على عيوننا عدسات تُحدث إصابة العين نفسها التى عند إلجريكو لبدت لنا شخوصه فى الشكل الطبيعي الذى نراه فى واقع حياتنا اليومية .

ولا شك أن هذا وذاك لا يعدو أن يكون مزاعم لنقّاد متعجّلين لم يتمهّلوا ليروا مثيلا لشخوصه الشديدة الاستطالة عند عدد آخر من الفنانين يأتي تنتوريتو فى مقدّمتهم . ولو أن هؤلاء وأولئك فطنوا إلى ولع إلجريكو بالزخرفة لمجرد الزخرفة واحتدام هذا الولع على مرّ الأيام لأدركوا كيف انتهى إلجريكو إلى اعتبار الشكل الآدمي نفسه عنصراً زخرفياً شديد الجاذبية ، وهو ما أخذ يبعد به شيئا فشيئا عن الواقع ، حتى إنه لو كان حيّاً بيننا اليوم لرسم صورا تماثل فى تجريدها الأعمال اللاحقة لكل من براك وبيكاسو وفرنان ليجيه .

على أن إلجريكو قد قدّم إلى جوار أشكاله النمطية الخيالية المبتكرة عناصر أخرى جديرة بالتقدير ، مثل رشاقة الخطوط وأناقة الإيماءات والحدّة الدرامية التى قلّما تهبط إلى المستوى المسرحي ، فلقد كان يعبّر بفنه عما يُرضي نوازعه الكامنة من شغف بالسخرية والشك فى قيم الحياة الخيّرة وفضائلها . ثم هناك « اللون » الذى حاول به تحرير روحه من إسار القيود التى تصفّدها والذى ارتفع به إلى مصاف عظام الفنانين ، فلقد أثبت صحة قول البعض إن المصور يفكّر بمرقاشه . والراجح أن إلجريكو قد أفرغ أغلب المشاعر والانفعالات التى تمور داخل وجدانه الغريب فى الألوان التى بسطها فوق لوحاته . ولعل مردّ ألوانه المتألقة كما يذهب البعض هو ما كان يخيّم على الكنائس الإسبانية من ظلمة شديدة شاء إضاءتها بألوان لوحاته المُشرقة .

وقد يكون الذين ذهبوا إلى اعتبار إلجريكو متصوّفا بعيدين عن الحقيقة إذا كان مقصدهم هو تلك الحالة التى تجعل الإنسان واعيا بكُنه الحقائق الغائبة عن بصائرنا نحن فتنكشف له ـ على غرار ما تنبثق عنه ومضات الأحلام المنسّية ـ معنى أعمق للحياة وارتباطا بحقيقة تسمو على ما



لوحة ١٧٩ . إلجريكو: القديسة ڤيرونيكا تحمل المنديل المطبوع عليه طلعة المسيح. متحف سان ڤانسان. طليطلة.

نعهده ونألفه ، ومن هنا لن نجد صعوبة فى إدراك هذا اللون من التصوّف نابضا فى لوحاته .

لقد نعم هذا الفنان اليوناني بمكانة رفيعة بين أهل طليطلة الإسبان الذين عدّوه أستاذا فذا لايبارى فى فن التصوير يفخرون به ويزهون . وقد اعتكف إلجريكو فى هذه المدينة خمسة وثلاثين عاما حتى بات المسيطر وحده على فن التصوير فى هذا الإقليم . وكانت طليطلة وقت وصوله إليها أكثر البقاع روحانية فى أوربا بأسرها ، عاشت فيها القديسة تيريزا داڤيلا ردحاً من الزمن خلال تصويره « لوحة الاقتراع على الرداء الطاهر » ، والتقى فيها بسيرڤانتيس ولوبى ديڤيجا حين استقرا بها .

وكانت لإلجريكو قاعة خاصة تضم لوحات زيتية من صُنعه محاكيةً لصور سابقة له استخدمها بمثابة معرض لمن يختلف إليها للشراء ، فنجد على سبيل المثال أن لوحته المعروفة باسم « إسپوليو » لها إحدى عشرة صورة فى أحجام مختلفة وهى لا تزال باقية إلى الآن ، ولا نجد فيها ثمة اختلافات ، فتصويره للشخوص لا تبديل فيه ولا تحوير إلا ما قد يكون فى الخلفيّات . وقد نراه يستعير شيئاً من صورة ليضعه فى صورة أخرى على وجه يتفق وما يريد ، من ذلك تصويره لوجه العذراء فى لوحة « إسپوليو » ( لوحة ١٧٧ ) ثم نقله إلى لوحة « التمندل » التى رسمها « للقديسة ڤيرونيكا وهى تحمل السوداريوم »[٥٠]( لوحة ١٧٩ ) .



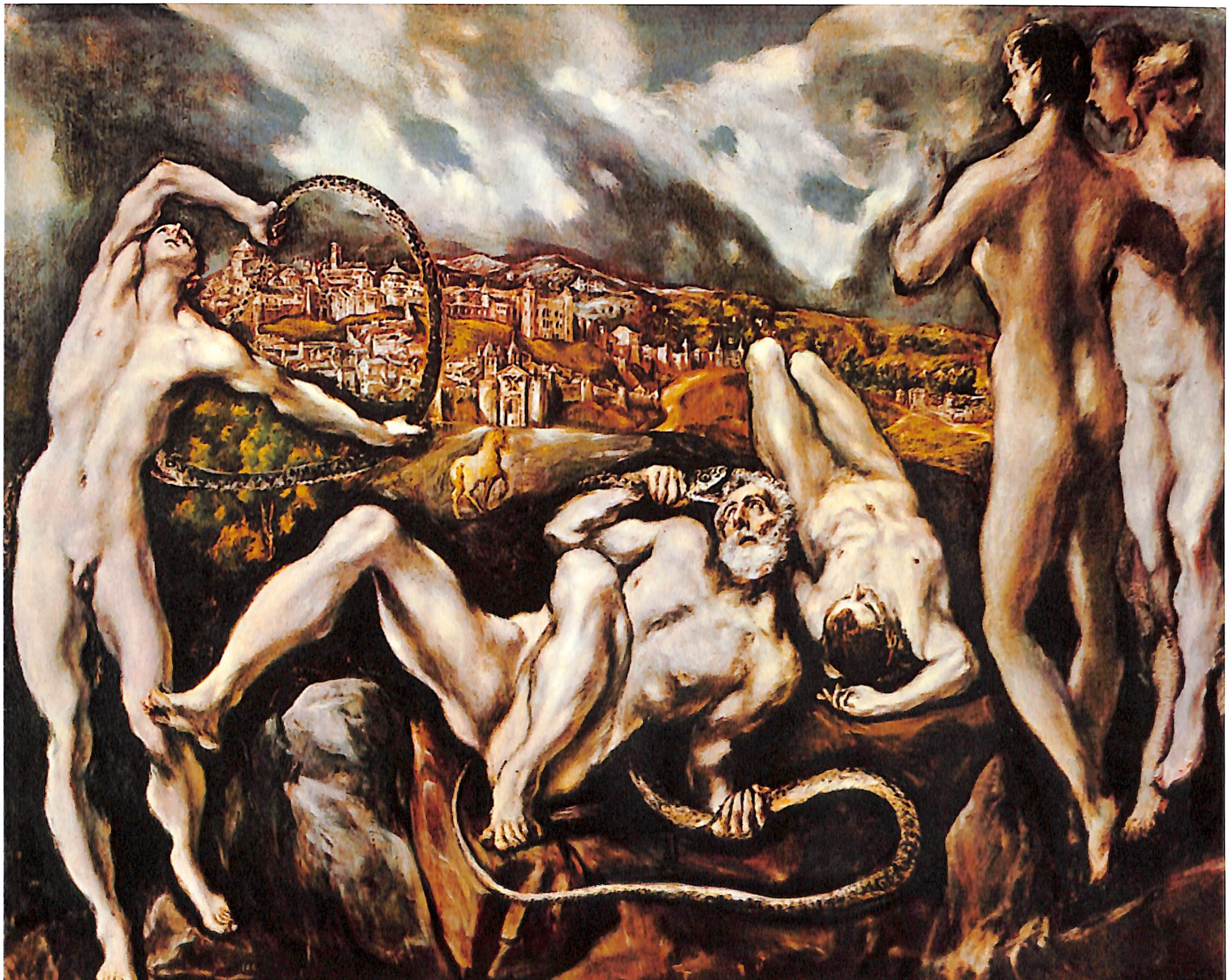
لوحة ١٧٦. إلجريكو: الكاردينال نينو ده جيڤارا. متحف المتروپوليتان.



لوحة ١٧٤. إلجريكو: صعود العذراء. معهد الفنون بشيكاغو.



لوحة ١٧٧ . إلجريكو: اقتراع
الجند الرومان على رداء
المسيح. كاتدرائية طليطله.



لوحة ١٧٨. إلجريكو: لاؤكوون. الناشونال جاليري بواشنطن.

# ڤيلاسكيز (١٥٩٩ ـ ١٦٦٠)

وبعد موت إلجريكو بأقل من عشر سنوات عيّن فيليب الرابع ڤيلاسكيز Velasquez مصوّراً للبلاط ، وكان على النقيض من إلجريكو فنانا واقعيا يُعنى بما تقع عليه عيناه أكثر من عنايته بعالم الروح الدفين . وبينما اهتم إلجريكو أشدّ الاهتمام بالموضوعات الدينية كما أسلفت لم يولها ڤيلاسكيز إلا اهتماما عارضا ، وأغدق معظم فنه تقريبا على مشاهد حياة البلاط ، وإن كان قد أفرد بعض لوحاته لتسجيل الحياة اليومية لبسطاء الناس من القرويين والعمال وأفراد الطبقة الوسطى مثل لوحة « امرأة عجوز تَقْلي بيضا لحفيدها » ( لوحة ١٨٠ ) ، وأخرى لرواية الأساطير مثل لوحة « زيارة أبوللو إله الشمس لمسبك ڤولكانوس إله النار والحدادة ( لوحة ١٨١ ) ، والقصص الديني على نحو ما نرى فى لوحة « إخوة النبي يوسف » وهم يحاولون إيهام أبيهم يعقوب بأن القميص الذى أتوا به إنما هو قميص أخيهم الذى زعموا أن الذئب قد افترسه وهم عنه غافلون ( لوحة ١٨٢ ) .

ومع ڤيلاسكيز يكتمل كل شيء مع اللمسة الأولى للفرشاة ، فليس ثمة ألوان محمّلة بأبعد مما تعبّر عنه ، وليس ثمة حيل حرفية تَبْعُد بنا عن الواقع ، بل إننا نستطيع أن نرى أثر كل شُعيرة من شُعَيرات الفرشاة وهى تحدّد الأشكال والعضلات وتبيّن معالم المشهد المصوّر وتوزّع الأضواء والظلال بصدق جليّ . ومع ذلك تظل ألوانه معتمة وقورة ، فلم يلجأ ڤيلاسكيز إلى الألوان الساطعة ، كما لم يُشع الإضاءة المكثّفة والدفء الذى يلفّ شخوصه بإستخدام العجائن اللونية الزرقاء والحمراء والخضراء والصفراء وإنما بلمسات الفرشاة المتقطّعة ، وبالتباين الحاذق بين التدرّجات اللونية ، وبالحسّ الغريزي باللون المناسب للشكل المصوَّر ، وفى هذا المجال يعدّ ڤيلاسكيز أستاذاً لا يبارى ، فإذا مواهبه تتألق فى رسم پورتريه الأمير بالتازار كارلو حتى بِتْنا لا نملك أمامها غير الإعجاب والتقدير والإكبار ( لوحة ١٨٣ أ ، ب ، ج ) .

وكان ڤيلاسكيز واقعياً شأن الاتجاه الفني السائد فى عصره ، ولم يسع إلى الجمال لذاته شأن كبار المصورين الإيطاليين ، فلقد استقبل الطبيعة على ما هى عليه وحاكاها بأمانة تامة في حيوية وقدرة على الإيهام ، وأسبغ عليها مزايا أسلوبه الفني التى قد تستر ما قد يكون فيها من قبح أو نقائص . فكان مثل الشمس التى توزّع ضوءها على كل الأشياء دون تفرقة فتُحيل كومة القش إلى رابية من الذهب ، وقطرة الماء إلى ماسة متألقة ، والخرقة البالية إلى عباءة أرجوانية ، إذ كان يوزّع ألوانه المشعّة على كل الأشكال الزاخرة بها اللوحة فيُضفي عليها دون تغييرها قيمة لا تقدّر . فلمسة فرشاته كعصا الساحر تكسو القبح جمالاً وتجعل القزم المشوّه الأفطس الأنف يثير فى المُشاهد بهجة لا تقلّ عن تلك التى تثيرها فيه رؤيته لڤينوس أو أبوللو . وما أروع ڤيلاسكيز حين يصوّر الجمال نضرة ورشاقة وسحراً دون ملق أو مداهنة مستخدما القيمة اللمسية المخملية مضمّنا إياها جاذبية خفيّة تجمع بين اللطف والعنفوان معاً . وما أيسر أن يبلغ ڤيلاسكيز الكمال في تصويره ، ذلك أنه يقتحمه في جسارة دون رهبة فليس ثمة ما يستعصي على فرشاته . ودليل ذلك لوحة « ڤينوس فى المرآة » المحفوظة بالناشونال جاليرى بلندن ( لوحة ١٨٤ ) تلك اللوحة الآسرة التى تسترخي فيها ڤينوس أمام مرآتها فى وضعة حالمة لا يحول وقارها عن تفجّر ما تنطوي عليه من إثارة ، على حين يسند كيوپيد المرآة ليكشف لها ولنا عن مفاتن صدرها الذى أخفته عنا وإن كشفت لنا عن ظهر لا يقل جاذبية وسحرا . وبرغم أن تصوير المرأة العارية كان محظوراً فى إسپانيا وقتذاك فقد صوّر ڤيلاسكيز أربعة صور من هذا النوع لم يصل إلينا منها غير هذه الصورة . ولا شك أنه أقدم على ذلك وهو واثق من حماية الملك له ، كما أنها إحدى صور النساء العاريات النادرة فى التصوير الإسپاني قبل « الماخا العارية » للفنان جويا خلال القرن الثامن عشر .

وقد قدّم ڤيلاسكيز أحد أعظم اللوحات الأوربية المصورة فى لوحته الخالدة « الرِّمَاح » أو « استسلام مدينة بريدا » Las lanzas ( لوحة ١٨٥ أ ، ب ) . وبريدا مدينة فى مقاطعة برابانت فى جنوب غرب هولندا حاصرها الإسپان لمدة عام كامل بقيادة سپينولا إلى أن استسلمت على يد حاكمها چوستن ده ناساو فى عام ١٦٢٥ بعد مقاومة باسلة ، فأوحى هذا الحادث إلى ڤيلاسكيز برسم هذه اللوحة بعد عشر سنوات حين اختار لحظة لقاء القائدين وهما يتفاوضان لوضع حدّ لهذه الحرب . ويقوم حاكم بريدا بتسليم مفتاح المدينة إلى سپينولا فى مشهد نابض بالإنسانية وآداب اللياقة ورفعة السلوك وحسن المجاملة ، يلتقي فيه بطلان ارتشفا رحيق الحضارة وحارب كل منهما فى سبيل قضيته بإخلاص تام ، وأدرك كل منهما قدرات الآخر ، وآمنا معاً أن لحظة الوفاق قد حانت فتلاقيا فى دماثة واعتزاز وكأنهما يعطيان للعالم درساً فى احترام الكرامة الإنسانية . لم يوح إلينا ڤيلاسكيز برسم مشهد يصوّر نهاية معركة بل صوّر لنا أحد مشاهد الفروسية والشهامة والمآثر الأخلاقية . وتمثل هذه اللوحة الرائعة بحق قمة النضوج الفني لڤيلاسكيز ، ففرشاته أشدّ ما تكون بهجة وأكثر ما تكون ثراء عما كانت من قبل ، فالمياه تغمر خلفيّة الصورة موحية بالبيئة مؤكّدة أبعاد العمق . وعبثاً نحاول أن نعثر على لوحة مماثلة سبقتها فى تاريخ التصوير أبرزت مثل تلك الرماح المُشْرَعة بهذا النمط ، ذلك أن ڤيلاسكيز لم يستعر شيئاً من غيره . إن لوحة « تسليم بريدا » مع انطوائها على رموز الحرب تكاد تكون لوحة اعتذار عن الحرب ، فلم يصوّر ڤيلاسكيز محاربَيْن يتواجهان بل قائدَيْن يتصافحان وكأنما يتساءلان لماذا يتقاتلان ، أو كما يعلّق الأديب كالديرون المعاصر لڤيلاسكيز « إن هذه اللوحة تمثّل عظمة المهزوم حين يُسلّم طواعية بجدارة المنتصر » .

وتكاد تحفة ڤيلاسكيز الخالدة « وصيفات الشرف » المعروفة بالاسم البرتغالي Las meninas ( لوحة ١٨٦ أ ، ب ، ج ) تُجْمل لنا فن هذا المصوّر ، إذ جمع فيها بين الطابع الرسمي للپورتريه الجماعي وبين رحابة المشهد العام الذى يبدو فيه المرسم وكأنه لم يقصد إلى تصويره . وقد وزّع اهتمامه بالتساوي بين المجموعات المشتركة فى لوحته ، فتقف فى

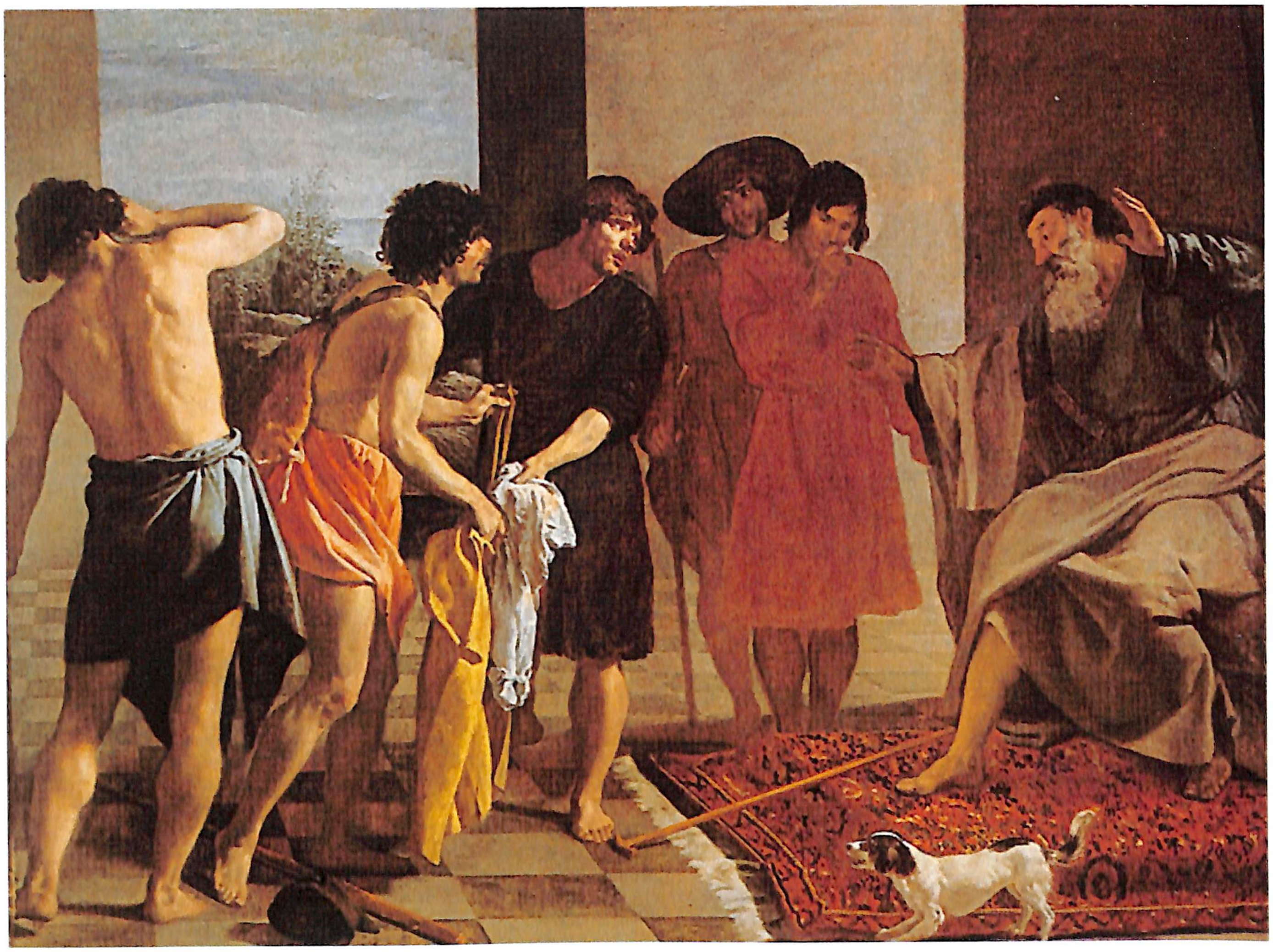


لوحة ١٨٠. ڤيلا سكيز: الجدّة تقلي البيض لحفيدها. متحف پرادو



لوحة ١٨١. ڤيلا سكيز: زيارة أبوللو إله الشمس لمسبك ڤولكانوس إله النار والحدادة. متحف پرادو

إلجريكو الروحانية أو أبهّة المصورين البنادقة يستخفي علينا إدراك القيم الباروكية للوهلة الأولى فى هذه الصورة . ففيلاسكيز هو فنان الرؤى الظاهرية البرّانيّة لا الدفينة الجوّانيّة ، ومن ثم نلمس قيمه الباروكية فى التلاعب المفرط بين الظلال والضياء ، وفى التصميمات الفراغية البعيدة كل البعد عن البساطة ، وفى الكثير مما هو واقع خارج فراغ الصورة نفسه كانعكاس صورة الملك والملكة فى المرآة ، وفى العلاقات المتوازنة بين شخوص الموضوع المصور . ودليل ذلك أن الخبراء المتخصّصين فى تصاوير ڤيلاسكيز لا يُجمعون حتى اليوم على حقيقة ما يدور فى صورة ڤيلاسكيز : أكان يصوّر الملك والملكة فوفدت الأميرة ووصيفات الشرف على القاعة لمشاهدة ما يجري ، أم كان ڤيلاسكيز يتطلع إلى مرآة وهو يصوّر الأميرة ووَفَد الملك والملكة على القاعة لمشاهدة ما يدور ؟



لوحة ١٨٢ . ڤيلاسكيز : إخوة النبى يوسف . متحف الإسكوريال

وليس لڤيلاسكيز ضريب فى تصوير الفراغ والضوء ، فلقد قسّم القاعة إلى مستويات ثلاثة متتابعة أشدّ ما تكون دقة ، مُضْفيا بذلك على شخوصه صلاتها الفراغية بعضها ببعض . ويقع المستوى الأدنى نظريا خارج إطار الصورة حيث يقف الملك والملكة والمشاهدون . ويأتي المستوى التالي الذى تقف فيه المجموعة الأساسية تحت حزم الضوء الحاد الساقط عليهم من الفجوة المفتوحة أعلى النافذة اليسرى مُشيعاً الألق فى الشَّعر الأشقر للأميرة مرجريتا . ويتوازن هذا الضوء مع الضوء الوافد من الباب المفتوح في مؤخرة القاعة حيث المستوى الثالث الذى يشغله كل من ڤيلاسكيز والوصيف والوصيفة المعتزلَيْن فى الضوء الخافت . وإلى جانب ذلك ينشطر الفراغ هندسيا إلى مستطيلات شأنه شأن السقف والأرضية والجدران ومسند اللوحة والصور المعلّقة والمرآة والباب الخلفي .

وأول ما يخالجنا حين نتطلع إلى لوحة « وصيفات الشرف » أننا ـ نحن المشاهدين ـ نشغل جزءاً من المشهد حيث نقف إلى جوار الملك والملكة نتأمل طلعتيْهما معكوسة فى المرآة البعيدة المعلّقة أمامنا وهما يلقيان نظرة على هذه القاعة البسيطة العارية من كل زينة ويرقبان حدثاً مألوفاً لديهما . كما نكاد نستشفّ تململ الأميرة الصغيرة من الوقوف منتصف أمامية الصورة الصَّبيّة الصغيرة الأميرة مرجريتا Infanta Margarita مرتدية ثوباً من الساتان الأبيض ، وإلى يمينها إحدى وصيفات الشرف تقدم لها كوباً من الشراب تصبّه من إناء أحمر فوق صينية ذهبية . وإلى اليسار مجموعة مكونة من وصيفة أخرى وقزميْن من أقزام البلاط هما ماريبابولا ونيكولاسيتو ، يداعب أحدهما كلب الحراسة الضخم بقدمه . ونرى إلى يمين اللوحة ڤيلاسكيز نفسه وقد طُرِّز فوق صدره وسام صليب سانتياجو الذى منحه إياه راعيه وصديقه الملك فيليب الرابع ، نراه واقفاً أمام اللوحة التى يرجّح حجمها الكبير أنها لوحة « وصيفات الشرف » نفسها ، ونلحظ أنه يتطلع إلى الملك فيليب والملكة ماريانا اللذيْن تنعكس صورتيْهما على المرآة المعلّقة في خلفية القاعة . ولكي يقيم التوازن مع صورته الذاتية أضاف ڤيلاسكيز وصيفة تحاور أحد رجال الحاشية إلى يسار اللوحة . ونشهد في نهاية القاعة أحد الخدم واقفاً وسط الباب المفتوح يزيح ستاراً ربما لإدخال المزيد من الضوء بناء على طلب المصور .

وفى مثل هذا التوزيع الدقيق القائم على تحليل الفراغ والضوء المفتقر إلى صوفية



لوحة ١٨٣ أ. ڤيلا سكيز: پورتريه الأمير بالتازار كارلو فوق صهوة جواده. متحف پرادو.



لوحة ١٨٣ ب. ڤيلا سكيز: پورتريه الأمير بالتازار (تفصيل)



لوحة ١٨٣ ج. ڤيلا سكيز: الأمير بالتازار (تفصيل)

للتصوير الذى سئمته والذى اعتادت أن تكرّره بعد أن أصبحت قادرة على الوقوف على قدميها وهى تستسلم لرغبة مصوّريها وإلحاحهم . ونكاد نسمع محاولات الوصيفتيْن لإقناعها بالظهور فى هذه الصورة المغايرة لما سبقها ، إذ أعدّوا لها لوحة ضخمة ترتكز على الأرض وتكاد تلمس السقف ، هذا إلى إغرائها بأن أبويْها سينضمّان إليها فيها ليصوَّروا معا . كما نرى إحدى وصيفتيْها تستهويها بما تقدّمه لها من شراب ، وتتملّقها الثانية باستدعاء القزميْن للترويح عنها ، غير أنها تضيق بالقزميْن وبالوصيفتيْن قبل أن تذعن وتتهيّأ للتصوير . وما نكاد نمعن النظر فى الصورة حتى ندرك النظام الصارم الذى فرضه الفنان من وحى إرادته على لوحته التى قسّمها إلى أربعة أقسام أفقية وإلى سبعة أقسام رأسية ، وتكوّن الوصيفتان والقزمان معاً مثلثا يضم هو الآخر ثلاثة مثلثات فرعية تتوسّط الأميرة أحدها . والذى لا شك فيه أن هذه الحيل فى التصوير كانت مألوفة متداولة ، غير أن الغريب هو ما نجده بين هذه التنويعات والحقيقة من صلة ، فليس ثمة شىء فى غير مكانه الصحيح وليس ثمة حركة جاءت زائدة .

وقد كان ڤيلاسكيز مثل تتسيانو فى ضبط انفعالاته وفى البقاء فى حدود التزاماته ، كما حقّق مثله سلسلة من النجاحات المتصلة ، غير أن التشابه بينهما يقف عند هذا الحد . ذلك أن ڤيلاسكيز لم يَنْسَقْ فى أية مغامرات عاطفية ، ولم نسمع عنه ما قد يشينه خلقيا أو يمتّ إلى المجون بسبب . فقد ولد عام ١٥٩٩ وانضوى تحت لواء الملك مبكراً فى عام ١٦٢٣ ، ومن ثم تدرّج بسرعة فى البلاط حتى إذا أُقصى راعيه القوي دوق أوليڤاريس رُقّى هو إلى منصب وصيف غرفة نوم الملك والمدير المساعد للأشغال العامة . وكان منح الملك له فى عام ١٦٥٨ وسام صليب سانتياجو مفاجأة أذهلت رجال البلاط ، وإن كان قد أدرك منيّته بعد أن نال هذا الوسام بسنتيْن . وثمة دلائل عدّة على أن الأسرة المالكة كانت تعدّه صديقاً وفياً لها ، ومع ذلك لم يهدأ الكائدون له عن بث الدسائس ضدّه كما حدث مع كثرة من المصوّرين الإيطاليين المعاصرين له . ولا شك أن دماثة خلقه وتواضعه الجم ورقة حاشيته قد جنّبته شرور الوقيعة ، فالثابت من سيرته أنه كان يتمتع بنصيب وافر من الحكمة ولم ينشغل ذهنه بغير شؤون التصوير ، فلقد استبد به هدف واحد هو التعبير بصدق عن انطباعاته المرئية ففعل ذلك دون أن يحرفه عنه شىء . ومع أنه استخدم المنظور كأحد وسائله فى التصوير إلا أنه كان يرى أن صدق التعبير الفني مرهون بدقّة اختيار درجة اللون Tone[٥] حتى بات تبسيط الرسم وعتمة اللون لا يحولان بين الصورة وبين دوام قيمتها حين تكون علاقات الألوان ببعضها البعض محكمة صادقة . والحق إنه لا يمكن بلوغ دقّة اختيار درجة اللون من خلال التجربة والخطأ ، فتلك حاسة حدسية وهبة طبيعية كان ڤيلاسكيز يتميّز بها إلى حد بعيد . فما يكاد المرء يتأمل ألوان لوحته حتى تشيع النشوة فى كيانه : التنوّرة الرمادية للوصيفة الواقفة والتنوّرة الخضراء لزميلتها الراكعة وفجوة النافذة إلى اليسار التى تماثل فجوات لوحات الفنان ڤيرمير الهولندي المعاصر له . وفوق ذلك كله يبدو الفنان نفسه واقفا فى شبه الظل فى تواضع جم ، فكل شىء فى الصورة فى موضعه الصحيح المحكم حيثما اتجه بصرنا .

ولا يمكن أن يتأمل المشاهد هذه الصورة طويلا دون أن يثور فى أعماقه فضول يحرّكه نحو محاولة استشكاف الطريقة التى رسم بها الفنان المبدع هذه اللوحة . فهناك بادىء ذى بدء مشكلة توزيع الأشكال وتنسيقها فى الفراغ ، ثم هناك التفاعل بين نظرات شخوصه التى تخلق بدورها شبكة أخرى مختلفة من العلاقات ، وأخيرا هناك شخوص اللوحة أنفسهم ، فعلى الرغم من أن مواقعهم جاءت طبيعية غير أنها بدت غريبة . فمع أن الأميرة مرجريتا الصغيرة تهيمن على المشهد كله سواء برفعة مَحْتدها إذ تبدو فى شكل مَنْ لا يُعْصَى لها أمرٌ ، أو بجمال شعرها الذهبي الأشقر ، إلا أن المُشاهدَ ما يكاد يتطلّع إليها حتى تنتقل العين مباشرة إلى طلعة القزم ماريبا بولا المربّعة المتجهّمة وإلى كلبها المكتئب المعتزل وكأنه فيلسوف مستغرق فى تأملاته . وعلى حين نرى هذه الشخوص فى المستوى الأمامي من الصورة ، فإن آخر مَنْ تقع عليها أبصارنا هما الملك والملكة ، وقد اقتصر الفنان على تسجيل صورتيْهما كانعكاسات غائمة فحسب فوق سطح مرآة تخيّم عليها الظلال . وقد يبدو ذلك من الفنان مجرد تسجيل لمشهد استحوذ على إعجابه ، ولكن تُرى هل كان ڤيلاسكيز غير مدرك لما يفعل عندما قلَبَ القيم المعمول بها رأساً على عقب ؟ ثم لماذا أقحم القزميْن فى الصورة ؟ فما من شك فى أن لديه ما يبرّر هذا من أسباب تصويرية . تُرى هل كان هذا لأن الأقزام من الممكن حجزهم طويلا جالسين أمام المصوّر أكثر من غيرهم من أفراد الأسرة المالكة ، ومن هنا يستطيع أن يُطيل النظر إلى وجوههم ؟ أم تُرى لأن معايبهم الخَلْقية كانت تُسبغ عليهم واقعية يفتقدها فى أفراد الأسرة المالكة حين يجلسون إليه ؟ ما من شك فى أن هذه الصورة كانت ستختلف كثيرا فى تأثيرها لو كان ڤيلاسكيز قد استبدل بالقزمين حسناويْن من حسناوات البلاط .

وما أكثر ما يلجأ المصوّرون إلى دراسة منجزات كبار الفنانين السابقين عليهم ، فمنهم مَنْ يقف عند حد المحاكاة السلبية لمنجزات سابقيه ، ومنهم من يتجاوز ذلك إلى موقف إيجابي يمارس فيه رؤيته الذاتية المبتكرة ، وقد كان أبرز هؤلاء پابلوپيكاسو الذى تناول لوحة « وصيفات الشرف » بالتحليل التصويري ، فإذا هو يتساءل في عام ١٩٥٠ : « ماذا لو أني بدلاً من أن أحاكي لوحة وصيفات الشرف ، أتناولها بالتعديل فأُزحزح هذا الجزء قليلاً إلى اليمين أو اليسار متناسياً رؤية ڤيلاسكيز ، وأغيّر كثافة الضوء وتوزيعه هنا وهناك . لسوف أجدُني فى النهاية أمام لوحة لوصيفات الشرف بعيدة كل البعد عن المحاكاة التقليدية ، ومن ثم لن تكون هى لوحة ڤيلاسكيز وإنما لوحة پيكاسو » . ولعل أعظم دليل على صدق وجهة النظر هذه هو تلك المجموعة التى حصلتُ عليها من متحف پيكاسو فى مدينة برشلونه والمكونة من ثمان وخمسين صورة تضم أربعاً وأربعين دراسة للوحة وصيفات الشرف منها أربع عشر اختص بها الأميرة الصغيرة وحدها ، فضلاً عن دراسات للوجوه والشخوص المفردة ومجموعات الشخوص وتنوّعات متعدّدة علي اللوحة بصفة عامة اختلفت مقاييسها ونسبها عن الأصل الذى أُخذت عنه . وقد أعدَّ پيكاسو هذه السلسلة من الدراسات مستعيناً بصورة فوتوغرافية مكبّرة باللونين الأبيض والأسود للوحة ڤيلاسكيز . وقد رأيت أن أضيف هذه اللوحات الرائعة ذات الأفكار الإبداعية التى قدمها پيكاسو لأشير إلى أهمية لوحة « وصيفات الشَرف » وإلى الدور الذى لعبته فى مجال الفن إلى الحد الذى جعل بعض النقاد يقول عنها أنها تمثل عن حق أحد المذاهب المبتكرة فى فن التصوير ( لوحة ١٨٧ , ١٨٨ ) .





لوحة ١٨٤. ڤيلاسكيز: ڤينوس
فى المرآة. متحــف پــرادو



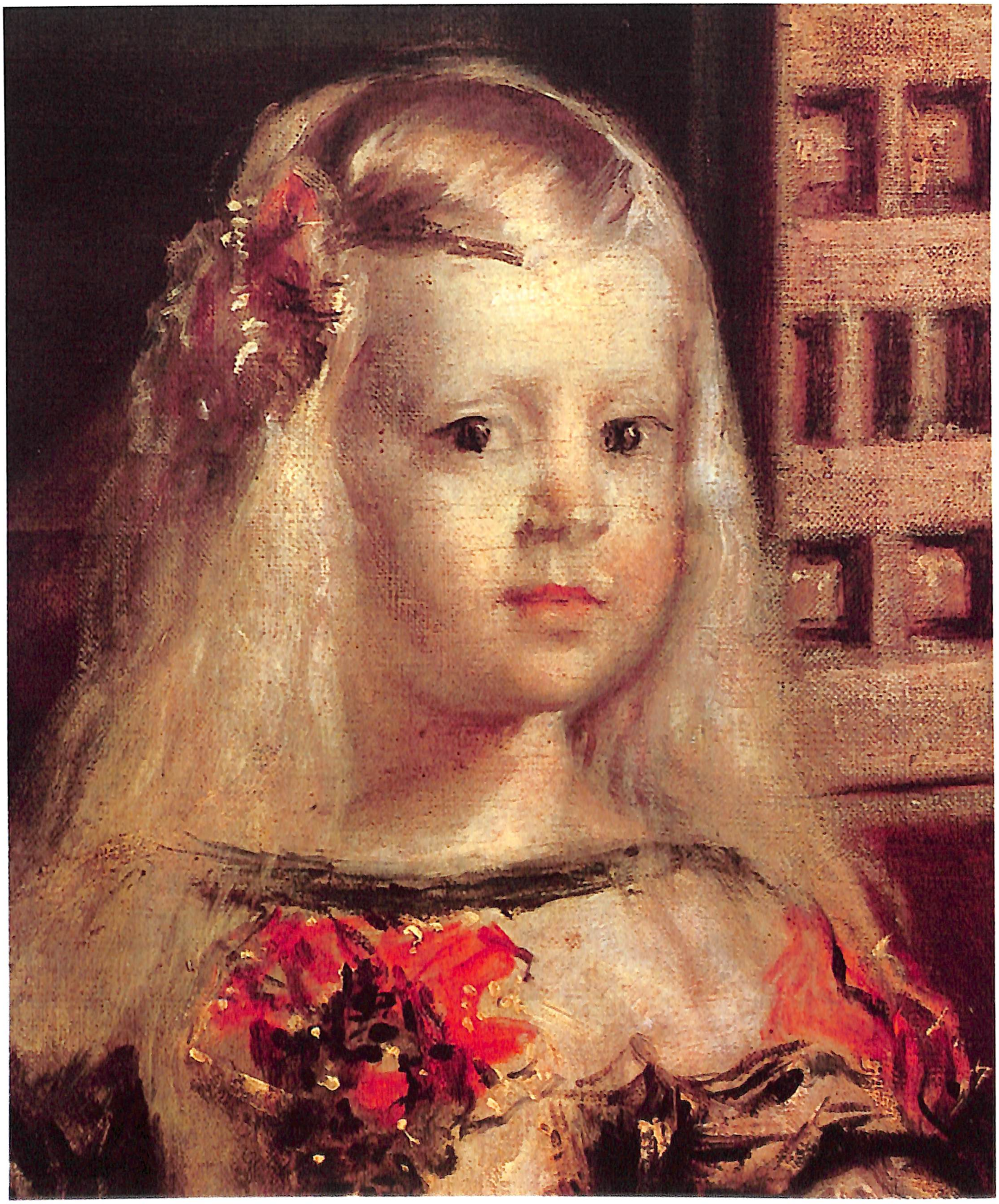
لوحة ١٨٥ أ. ڤيلاسكيز: «الرِّماح» أو استسلام مدينة بريدا. متحف برادو



لوحة ١٨٥ ب. ڤيلاسكيز: «الرِّماح» (تفصيل)



لوحة ١٨٦ أ. ڤيلا سكيز: وصيفات الشرف. متحف برادو.



لوحة ١٨٦ ب. ڤيلا سكيز: وصيفات الشرف. الأميرة مرجريتا (تفصيل)



لوحة ١٨٦ ج. ڤيلا سكيز: وصيفات الشرف. الفنان ڤيلا سكيز (تفصيل).



لوحة ١٨٧. پيكاسو: الأميرة مرجريتا -عن ڤيلا سكيز - متحف پيكاسو ببرشلونه


١ ٢ ٣ ٤
١١ ١٢ ١٣ ١٤ ١٥
٢١ ٢٢ ٢٣ ٢٤
٣١ ٣٢ ٣٣ ٣٤




لوحة ١٨٨ .پيكاسو: تنوّعات على لوحة وصيفات
الشرف لڤيلاسكيز: متحف پيكاسو ببرشلونة



## جوزيبي دى رِيبيرا (١٥٩١ ـ ١٦٥٢)

**كما** أن العمارة الإسپانية لم تلبث بعد أن رُفعت عنها قيود التحفظ والانضباط بعد وفاة فيليب الثاني أن نهجت نهجاً جديداً ، كذلك اطّرح فن التصوير الإسپاني التقشف والصرامة اللتين سادتا خلال القرن السادس عشر ، فلم يظهر فنان آخر ينطوي وجدانه على مثل ما حمله إلجريكو من رؤى روحانية . ومن بين ألمع المصوّرين الإسپان جوزيبي دى ريبيرا Jusepe di Ribera المولود في الأندلس . رحل عام ١٦١٦ إلى ناپلى وكانت ما تزال من ممتلكات التاج الإسپاني حينذاك حيث تزوج ووقع تحت تأثير كاراڤاچيو ، ومن ثم كانت واقعيته الحادة وعاطفيته المشبوبة . وقد ذاع صيته وغدا موضع رعاية نواب الملك المتعاقبين ، والتقى بڤيلاسكيز الذى زاره أثناء مروره بإيطاليا عام ١٦٣٠ ، ومات بناپلي دون أن تقع عينه على وطنه مرة أخرى .

ومن أبدع لوحات هذا المصور المتميّز بين مصوّري القرن السابع عشر لوحة « الصبيّ الشائه القدم » ( لوحة ١٨٩ ) المحفوظة بمتحف اللوڤر ، حيث يقف الغلام البائس الشائه القدم مبتسما حاملا سترته المطويّة بيمناه وعكّازه علي كتفه أمام خلفية من زرقة السماء . وثمة نقش فوق ورقة يقبض عليها بيسراه توضّح لنا أنه أبكم أيضا . وتُعرب ابتسامته عن الشّجن الشائع فى اللوحة ، غير أننا لا نحسّ مغالاة فى تصوير القبح الذى ينطق بواقعية مثيرة وعنف حاد ، ولا نحس هبوطا به إلى مستوى الكاريكاتير الساخر على غرار الفن الألماني . وهكذا نجد ريبيرا يصوّر شذوذ الطبيعة بنفس العاطفة التى يصوّر بها القديسين ، بل نحسّ كذلك أنه يسبغ عليها رقة كوريچيو . وقد كان ريبيرا مثل أستاذه كارڤاچيو يميل بذوقه إلى المسنّين المغضّني الوجوه ، وإلى المكدودين الذين أرهقتهم حياة الفقر والكدح وإلى النماذج الشعبية ، غير أنه لم يلبث أن اشتط فى نزوعه هذا فإذا هو يصوّر الشهداء والمشرّدين والمتسوّلين فى هيئة الفلاسفة والحكماء .

لوحة ١٨٩ . جوزيبي دى ريبيرا: الصّبي الشائه القدم. متحف اللوڤر.

# مُـوريلْيـو (١٦١٧ ـ ١٦٨٠)

وكان موريليو Murillo فناناً مرهف الحسّ بالجمال قلما نجد له مثيلاً بين المصوّرين الإسپان وبصفة خاصة حين يصوّر جمال الطبيعة الرعوية وسحر حياة الفلاح الإسپاني وإن اضطرته الظروف بعد ذلك إلى إخضاع نظرته العطشَى للجمال ويده التوّاقة للتصوير إلى تسخير فنه لخدمة الأغراض الدينية . وبرغم أن الصور الدينية هى التى أذاعت صيت موريليو بسحرها وجاذبيتها إلا أنها لم تكن مع ما فيها من نزوع عاطفي لترقَى إلى مستوى لوحاته الأخرى . وكان موضوع « العذراء المعصومة أو المطهّرة عن الدَّنس » Immaculate Conception أحد الموضوعات الأثيرة لدى الكنيسة الإسپانية فصوّره فى عشرين تنويعة أعرضُ إحداها ( لوحة ١٩٠ ) ، وقد أظهرها موريليو محاطة بملائكة الكيروبيم يحملون زهور الزنبق وغصن الزيتون وسعفة النخيل رموز الطّهر والسلام والاستشهاد .

ومن بين سائر المصورين الإسپان كان موريليو ابنَ الأندلس القح ومُمثّلَ روح الجنوب ، ولهذا لم يكن من العِرْق الإسپاني الصّافي وهو ما نمّ عنه افتقاره إلى الحسّ الإسپاني الدرامي وإلى حدّة النزعة الدينية . على أننا نستطيع الاستمتاع بروعة إنجازاته حينما نغضّ الطرف عن لوحاته الدينية متطلعين إلى صوره الدنيوية التى تتجلّى فيها حريته المطلقة ، فمن الواضح أنه فى تصويره للصبية المتسوّلين عمد إلى أن يبْدُوا فى هيئة لافتة جذّابة على نحو ما نرى فى لوحتىْ « الصبىّ المتسوّل » ( لوحة ١٩١ ) و« الصِّبية المشرّدين يتناولون الفاكهة » ( لوحة ١٩٢ ) ، فليس ثمة مصوّر إسپانى بلغ مقدرته فى تصوير الريف الإسپاني وخاصة الريف الأندلسي وإن أعوزه الحسّ الدرامي كما سبق القول .



لوحة ١٩٠ . موريليو : العذراء المطهّرة عن الدّنس . متحف پرادو .



لوحة ١٩١. موريليو: الصّبىّ
المتسوّل. متحف اللوفر.



لوحة ١٩٢. موريليو: صبية مشرّدون
يتناولون الفاكهة. متحف ميونيخ.

# الفصل الرابع

# طراز الباروك الفرنسي "الأرستقراطي"

## مثلما

كان كل ما يحيط بلويس الرابع عشر موحيا بالعظمة ، كذلك كان اللقب الذى أُطلق عليه وهو « الملك العظيم » Le grand roi متفقا مع ما يدور بخَلَده عن الملكية . ولم يكن إحساس لويس الرابع عشر بالملكية بمعناها الذى قرّ فى نفسه بعيداً عما تتطلّبه الملكية من اعتزاز بالنفس فلقد كان حقاً يمثّل الجلال والعظمة Grand seigneur ، ومن هنا عمّت العظمة التى اتصف بها عهده القرن كله فغدا يُطلق على القرن السابعَ عشر « القرن العظيم » Le grand siècle . وما لبثت تلك المراسم التى ابتدعها لبلاطه أن أخذ بها جميع ملوك أوربا الذين اعتزّوا بالملكية اعتزازه بها .

وحين صوّره هياسانت ريجو Hyacinthe Rigaud مصوّر بورتريهات البلاط الفرنسي صورته الشخصية الشهيرة ( لوحة ١٩٣ أ ، ب ) فى السنة الأولى من القرن الثامن عشر كان عندها قد أمضى ما يربو على نصف قرن معتلياً العرش الملكي ، منها عشر سنوات كان فيها ملكا اسميا وأربعون سنة كان ملكا فعليا . وعلى الرغم مما انتابه من عللٍ وأمراض وهو فى الثالثة والستين من عمره فقد كان يبدو على الدوام أنيقا مهيبا مزهوا بسلطانه وبأنه الملك الشمس Roi Soleil بين ملوك أوربا قاطبة . وعلى الرغم من احتشاد الصورة بالعناصر اللافتة فلم تطغ هذه العناصر على صورة الملك المهيبة ، فلا العمود الرخامي الضخم الذى ينسدل عليه الستار المخملي الأحمر الفضفاض ، ولا عباءة التتويج الثقيلة الزرقاء الموشّاة بزهور الزنبق والمبطّنة بالفراء الثمين ، ولا الرموز الملكية التاريخية كقلادة روح القُدس حول عنقه ولا التاج ولا الصولجان ولا سيف شارلمان ولا يد شارلكان [ شارل الخامس ] التى ترمز للعدالة ، لم يكن هذا كله ليصرف عين المشاهد عنه . ولعله حين كان الفنان يصوّر له هذه الصورة كان يردّد فى نفسه عبارته المأثورة « أنا الدولة » L'état c'est moi ، تلك العبارة التى لا شك ملكت عليه نفسه وأترعته زُهُواً واختيالا . وكان هذا البورتريه معداً ليكون هدية إلى حفيده فيليب الخامس ملك إسپانيا اليافع ، غير أن إعجاب الملك به دفعه إلى الاحتفاظ به لتزيين قاعة العرش وأمر باستنساخ صورة منه تُرسل إلى مدريد . ويحمل هذا البورتريه الذى يمثل فن « القرن العظيم » تطوراً هاما جديداً إذ جاء محتذيا تقنية شمالي أوربا التى كانت تعني بجمال الألوان وإتقان التعبير عن أنواع الأنسجة بالتلاعب بين الضوء والظل فوق الأقمشة الثمينة . ويمكن القول إن الحسيّة التصويرية التى ستطبع القرن الثامن عشر بأسره بطابعها بديلاً عن « الأكاديمية »[٥٢] التى استغرقت النصف الأخير من القرن السابع عشر قد وُلدت مع هذا البورتريه . ومع ما قد يبدو فى هذا البورتريه من طابع مسرحي ، فقد كان تعبيراً عن سياسة الدولة الحريصة على إبراز ما تنطوي عليه السلطة المطلقة للملوك من هيبة وعنفوان . على أن هذه الملكية المطلقة لم تغفل فى الوقت نفسه أن توطّد دعائمها على أسس عقلانية أيضا ، فإذا كوپرنيق يزوّد لويس الرابع عشر بالسَّند العلمي الذى يقوم عليه حُكمه المطلق حين أعلن فى غضون رسالته الشهيرة « أن الشمس تبدو وهى تهيمن على الأجرام السماوية السابحة فى مسارها كأنها ملكة متربّعة على عرش ملكي » ، وقد كان لويس الرابع عشر بمن حوله من النبلاء والوزراء والعشيقات فضلا عن جمهرة منتقاة من الشعراء والفنانين ، كأنه الشمس حقا وقد هيمنت على ما حولها من أجرام تدور فى مدارها . كذلك شيّد ديكارت Descartes صرح فلسفته على أن الكون خاضع لقواعد مضطردة تتوالد أجزاؤه من الكل وتنبثق كل قواه من مركز واحد . وما أكثر ما ضرب هذا الفيلسوف بأشعة الشمس مثلاً على صدق نظريته ، فإذا المنظّرون السياسيون يُهرعون إلى التدليل على أنه طالما أن الشمس هى مركز المجموعة الشمسية ومصدر الضوء ، فكذلك الملك هو مركز الدولة وقمة الهرم الاجتماعي ورأس السلطة المدنية والجيش والشرطة وغيرها . وإلى جانب هذا الإطار الفكري والفلسفي ، ما كان للويس الرابع عشر أن يبلغ تلك المكانة الرفيعة ـ التى يراها المؤرخون اليوم استبداداً وعسفاً ـ لولا أنه كان يضم حوله جمعاً من دهاة السياسة ، أمثال ريشيليو ومازاران وكولبير .

ولعل أهمَّ مظاهر سيادة هذا النظام المركزي قضاؤه على سلطان نبلاء الأقاليم الإقطاعيين ، وتكريسه الكنيسة كجزء من الدولة بدلاً من أن تكون الدولة جزءا منها ، فأصبحت باريس فى عهده العاصمة الفكرية والفنية للعالم أجمع ، واحتلت فرنسا مركز الصدارة بين الشعوب الأوربية . وكان التحالف بين الفنون والحكم المطلق هو ما جعل الفنون أداة فعالة من أدوات الدعاية السياسية ، وعاملاً جوهرياً فى تأكيد هيبة الدولة ومقامها ، ووسيلة لإعلاء شأن البلاط بإبهار كبار الزوار من الأجانب ، وهو ما أفضى إلى أن يصبح الفن عاملاً مساعداً فى تدعيم نظام الحكم وتخليده . وإذ كان الملك هو الراعي الأول للفن لذا غدا الفن معبّرا عن مشيئة الدولة بعد أن أصبح جزءاً منها لا انفصام له عنها ، فأحاط لويس نفسه بكوكبة من الفنانين والمثقفين كان كلٌّ منهم عَلماً خفّاقاً فى ميدانه . وقد أتاح تأسيس أكاديمية اللغات والآداب فى عام ١٦٣٥ ثم أكاديمية التصوير والنحت فى عام ١٦٤٨ وما تلاهما من معاهد للأديب بوالو Boileau الهيمنة على مجال الأدب ، وللفنان لوبران LeBrun الهيمنة على مجال الفنون التشكيلية ، وللموسيقي لوللّي Lully الهيمنة على مجال الموسيقى والغناء . وكان معنى هذه الزعامة المطلقة فرض نمط فني واحد على المجتمع كله ، إذ كان يتعذر على أى فنان الفوز بفرصة عمل أو وظيفة أو تنفيذ مشروع إلا بموافقة هذه القنوات الرسمية . وكان لويس مدركاً الإدراك كله لما يفعل فكتب فى رسالة إلى أعضاء الأكاديمية يقول : « إنى أعهد إليكم أيها السادة بما هو عندي أغلَى قيمة ، وهو سُمعتي » ، وهو ما جعله لا يضنّ على أدبائه وفنانيه بالحماية والرعاية بأريحية وسخاء . وما من شك فى أن لويس الرابع عشر كان يمتلك ذوقا فنيا رفيعا يتفق وما كان يتصف به من أنه الراعي العظيم للفن وما كان له من متابعة لإنجازات الفنانين ، يزوّدهم بالأفكار ويتبادل معهم الرأى فى التفاصيل . وهذه الزعامة المطلقة للملك الشمس تجلوها وتفصح عنها مسرحية البلاط التي تلازم نشاطه منذ استيقاظه في الصباح حتى يأوي إلى فراشه مساءً . من أجل هذا لم يكن مستبعدا أن تكون الشمس رمزاً له ، ومن هنا أصبح تصوير الشمس وهى تبزغ من وراء السحب صيغة فنية مألوفة ومتكررة فى زخارف القصور الملكية . ولم يكن لويس يجد حرجاً أيضاً بوصفه راعيا للفنون فى تشبيه نفسه بأپوللو الإله الشمس الذى كان بدوره الراعي الأوليمپي لربّات الفنون .

ففى الصباح عندما يحين نهوض الملك الشمس من فراشه مُطلاً على الوجود من حوله كانت الطقوس التى تصحب يقظة الملك Lever du roi لا تَقلّ شأناً وإبهاراً عن طقوس شروق الشمس ، فإذا جمهرةٌ من الأشراف والأتباع قد هبّوا إلى حجرة النوم الملكية



لوحة ١٩٣ أ. ريجو: لويس الرابع عشر. متحف اللوفر

مع الثامنة وهى موعد يقظته يباري كلّ صاحبه فيما يقدّمه للملك مما هو فى حاجة إليه بعد أن خلع عنه رداء النوم وتأهّب ليأخذ زينته ويرتدي ثيابه الملكية . ومع العاشرة مساء تتكرر الطقوس نفسها أو ما يقاربها على أضواء الشموع الذهبية الخافتة لتوديع الملك الشمس وهو يأوي إلى فراشه ويغيب عن حياتهم Coucher du roi . وكانت الحياة اليومية للويس الرابع عشر لا تخلو فى جميع مراحلها من طقوس لا ينقطع حبلها ، فكانت كل ساعة تخصّص لمناسبة بعينها بما تضم من لقاءات واجتماعات تتنوّع شخوصها وأزياؤها . كما كان للحفلات الأخرى التى يندر وقوعها فى بلاطات غيره من الملوك كحفلات التعميد والزواج والتتويج منهجها الخاص . وكذا كان لمناسبة « وضع » الملكة طقوس خاصة مقصورة على جمهرة من أفراد الحاشية لتكريس شرعية ولى العهد المقبل . وما من شك فى أن الاحتفالات التى كان يقيمها الملك لأمراء الأقاليم الذين جمعهم حوله فى ڤرساىْ فشغلهم بما زخرت به من مباهج ولهو وترويح لينفرد هو بتدبير شؤون الدولة دون أن يكون لهم حتى مجرد علم بما يجري فيها ، لا شك أنها كانت فى عمومها أبهى ما تكون مما يفوت الخيال وصفه . وعلى امتداد حكمه كان لويس يؤدي دور البطل فى مسرحية البلاط التى لا ينقطع عرضها ، وإن يكن فى واقع الأمر هو المُخرج الحقيقي لهذه المسرحية التى لاقت النجاح منذ الليلة الأولى لعرضها . بل لقد كان ما يتمنّاه كل أرستقراطي فى العالم وقتذاك أن يؤدي دوراً فى هذه المسرحية إن أمكن أو على الأقل أن تُتاح له فرصة مشاهدة ما يجري فى قصر ڤرساى ، ولا شك أن مثل هذا الممثل القدير والمخرج الفذّ كان بحاجة ماسّة أيضا إلى جمهور من النظّارة يرقى إلى مستوى عظمته . ولم يلبث هذا الملك الفنان العظيم أن أحسّ بالحاجة إلى إعداد المسرح الفسيح الرائع الذى يجتمع فيه هؤلاء النظّارة ليشاهدوا تلك المسرحية الفريدة ، فاستدعى المعماريين لتصميم سلسلة متتابعة من قاعات الاستقبال التى تؤدي دور المناظر المرسومة على الستار الخلفي لخشبة المسرح لإبهار زائريه ، كما استقدم مهندسي المناظر الطبيعية لتخطيط الممرّات لمسيرة المواكب والمهرجانات التى تقام فى الهواء الطلق ، وكذلك المصوّرين لتزيين الأسقف بالسّحب الوردية التى توحي له وهو يهبط دَرَج القصر كأنه ينحدر من السماء ، كما جمع الموسيقيين لينفخوا فى أبواقهم أنغام الترحيب لحظة وصوله . ولهذا لم يكن من قبيل الصدفة أن تكون قصور اللوڤر وڤرساى شبيهة بالمسارح الفسيحة ، وأن تكون لوحات لوبران المصورة ونسجياته المرسّمة وكأنها الستائر ذات المناظر المرسومة فى خلفية خشبة المسرح ، وأن تكون منحوتات لورنزو برنيني وبيير پوچيه وأنطوان كويسيڤو بمثابة الأثاث والفُرُش التى تحتل منصّة المسرح ، وأن يكون أهم تعبير أدبي هو مآسى راسين وملهاوات موليير ، وأن تكون الأنماط الموسيقية السائدة هى باليهات لوللّي وأوپراته .

خلاصة القول إن طراز الباروك الفرنسي الأرستقراطي يتمحور حول معنيين متمازجيْن هما الاستبدادية والأكاديمية . وكان الكاردينال ريشيليو هو أول من جعل مفهوم الدولة الحديثة الموحّدة ـ الذى ظهر أول ما ظهر فى إسپانيا على يد فيليپ الثاني ـ فى خدمة الأهداف السياسية الفرنسية ، وبلغ هذا المفهوم ذروته على يد لويس الرابع عشر . وكان كورنيْ Corneil قد لخّص هذا المفهوم بقوله فى مقدمة مسرحيته الشهيرة « السيد » Le cid « لا يتحقّق الاحترام الواجب للسلطة المطلقة إلاّ عندما لا يساور الشك أحداً فى أمرٍ يُصْدِره الملك » . وإذ كان لويس الرابع عشر هو ممثل الملكية الاستبدادية والدولةٍ المركزية فقد مارس بوصفه الملك الشمس سلطته فى فرض النظام على المجتمع البشري « الفوضوي » باعتماده على سلطة تواكب سلطة الناموس الكوني ، فخضعت لسيطرته وحمايته كل الأنشطة الإنسانية والاجتماعية . وإذ كان لويس قد جعل الفنون تحت إبطيه الحانييْن وهو يدرِك شأنها فى إعانته على إعلاء شأن الملكية أصبح قصر ڤرساى رمزا للحكم الاستبدادي ومقرا للملكية المطلقة وتمجيدا شخصيا للملك نفسه . وكما أن الاستبداد السياسي كان يعني توحيد كافة المؤسسات الاجتماعية والحكومية تحت سيطرة شخص واحد ، كذلك كان الاستبداد الجمالي يقتضى تجميع كل الفنون المستقلة فى إطار عام . وبينما استطاع هذا العهد تشييد المباني وإنجاز التماثيل والصور والأعمال الأدبية التى تشدّ الاهتمام كلّ على حدة ، إلا أنها شكّلت فى تآلفها وتجمّعها ملحمة متماسكة بالغة التأثير . ومن العسير أن يطرأ ذكر ڤرساى على الذهن دون أن تجتمع فيه على الفور كل أشكال الفن التى نُسجت فى صيغة موحّدة على أنها انعكاس لمفهوم الملكية المطلقة . فلقد انتظمت الحدائق والمتنزّهات والنافورات والتماثيل والمباني والساحات والقاعات والجدران والنسجيات المرسّمة والتحف والطنافس والأنشطة الترويحية جميعا فى تصميم واحد منسّق . وبهذا يكون قصر ڤرساى قد قدّم عملا فذا جريئا هو توحيد كل مساحات الفراغ المرئية وكل الوحدات الزمنية فى إطار موحّد المكان والزمان لخدمة أسلوب الحياة الأرستقراطية . فالفراغات الداخلية والخارجية مترابطتان لا ينفصلان ، بل حتى الموسيقى والمسرح قد انتقلا فى ڤرساى إلى الخلاء ، وغدا النحت وسيلة زخرفية لتزيين الحدائق والساحات والممرّات والنافورات ، كما عمل التصوير فى خدمة الزخارف الداخلية واتّحدت الملهاوات مع الباليهات واندمجت المأساوات فى الأوپرات . وعلى هذا المنوال انعكست كل الفنون فى الصيغة الأوپرالية بكل ما تنطوي عليه من غنائية أدبية وبلاغة أوركسترالية وخطابة درامية ومقطوعات قصيرة للعزف المنفرد ورقصات موحية برشاقة التماثيل الكلاسيكية ومناظر مسرحية على صور معمارية ، وأدوات ووسائل مُستخدَمة فى تحريك المناظر وتغييرها وتصميمات كوريوجرافية راقصة بديعة . وأصبح ذلك كله على يد لُوللّي بمثابة عالم مصغّر تنعكس فيه حياة البلاط ، أو بعبارة أخرى فنا تتعايش فيه الأجزاء المنفردة بعضها مع بعض فى الوقت نفسه الذى لا تنقطع فيه صلة أحدها عن الكل العام ، ولا يَطْغَى أىّ منها على الآخر أو يفتقد الاتساق معه .

ولقد تجلّت هذه الروح الاستبدادية بصورة مباشرة أيضا فى المسرحية التى تتناول حياة الملك فاحتذتها كل الفنون التى كان همّها الأول إبهار النظارة واجتذابهم نحوها ، فاختفى العنصر الإنساني الخالص تحت رُكام من مناظر القصور والشعور المستعارة الأنيقة وأدوات الترف والأثاث الفاخر ومراسم البروتوكول . ولم يعد من الممكن الوقوف على الحقيقة الخبيئة داخل القصور إلا من خلال ملهاوات موليير الساخرة وقصص لافونتين الشعرية الأخلاقية والمذكرات الشخصية السرّية المدوّنة خفْية . ذلك أن عمائر ڤرساى ومنحوتات

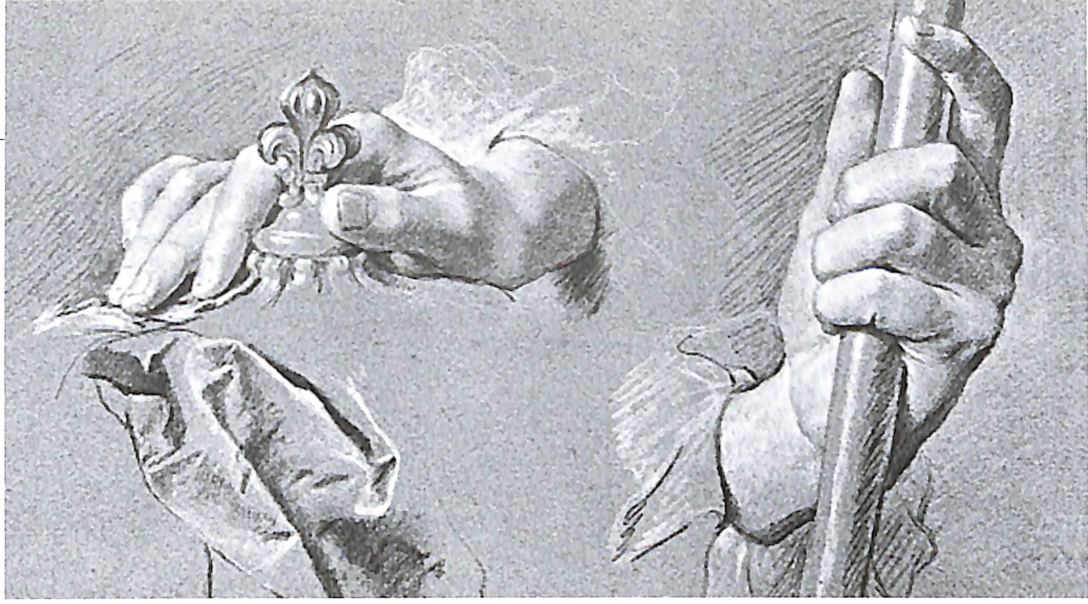
برنيني وكويسيڤو ولوحات لوبران المصوّرة على الجدران ومأساوات راسين وأوبرات لوللّي قد أُعدّت جميعا للإيهام بأن لويس الرابع عشر وأفراد حاشيته كانوا مخلوقات بطولية أسطورية ذوي إرادة حديدية ، وحكماء لا ينطقون لغواً .

ومع أن الحركة الأكاديمية قد بدأت رسميا بتأسيس أول أكاديمية فرنسية خلال عهد لويس الثالث عشر إلا أن الأمر اقتضى الانتظار حتى نهاية القرن كي يبدأ جنيْ ثمارها . وكان لويس الرابع عشر وكذا وزيره كولبير يؤمنان بأهمية الفن وخطره إلى الحد الذى لا ينبغي معه ترك أمره حرا فى أيدى الفنانين . وهو ما انتهى بالأكاديميات المختلفة إلى أن تصبح أجهزة فرعية للحكومة ووسيلة لتسخير الفنون لخدمة الدولة . فكان لوبران على رأس أكاديمية التصوير والنحت ، وبوالو على رأس أكاديمية اللغات والآداب ، ومانسار Mansart على رأس أكاديمية العمارة ، ولوللّي على رأس أكاديمية الموسيقى يأتمرون مباشرة بأمر الملك ، ومن ثم بات كل منهم الحاكم المطلق فى موقعه والمستشار الخاص للملك فى مجال تخصّصه . وبهذا غدت رعاية الفنانين واستخدامهم مجتمعة فى أيديهم ، فإليهم وحدهم اختيار مَنْ يُعهد إليه بإنجاز عمل فني ، وإليهم تعيينهم فى المناصب ومنح الألقاب والجوائز والمعاشات والقبول فى المعاهد الفنية وانتقاء ما يُعرض فى المعرض السنوي . وهكذا كانت الأكاديميات وسيلة لنقل مفهوم الحكم المطلق إلى عالم الجماليات ، كما انطوت النزعة الأكاديمية على تقديس ربّ البيت الذى باتت بَصْمته مميِّزة لكل الإبداع الفني الذي يشكّل الذوق العام ، ومن ثم أصبح رؤساء الأكاديميات هم المفسّرون لوجهة النظر الرسمية المحافظة . فلم يكن الفن الأرستقراطي تعبيرا عن أشخاص بقدر ما كان تعبيرا عن سلوكيات طبقة تخضع فى ذوقها العام وفى مشاعرها الذاتية ونزواتها الفردية وشطحاتها لنظام صارم وقواعد شكلية متفّق عليها . ولهذا عُهد إلى الأكاديميات بتحديد التعريفات الجمالية والقواعد الفنية والوسائل التقنية المتعلقة بتخصّصاتها . وإذا كان هذا النظام قد ساعد على خلق مستوى رفيع من الإبداع الفني إلا أن تعميم المعايير والأنماط الموحّدة أفضى فى الوقت نفسه إلى الهبوط نحو صيغ جامدة تفرض نمطا واحدا على الجميع ، فبقدر ما كان يجنيه الفنان من رضاء الدولة عليه واعترافها به وتكريمها له ، كان يفقد معه حريته الفنية التى تشكّل أهم مصادر إبداعه .

ونستطيع أن نتصوّر منهج هذه الأكاديميات بالالتفات إلى ما تحقق على يد لوبران مدير أكاديمية التصوير والنحت حين آثر أسلوب المصور پوسان Poussin المنضبط على أسلوب روبنز الانفعالي الجارف المضطرم . وبهذا تسبّبت الأكاديمية الفرنسية فى شطر الطراز الباروكي الأوربي شطرين ، أحدهما الطراز الفرنسي المنضبط فى مقابل التعبير الباروكي المتحرّر . وثمة أسباب عدة لتفضيل لوبران للمصور پوسان ، فالنزعة التصويرية عند پوسان مرتبطة بقيم شكلية مبنية على المبادىء الهندسية المَرْجعيّة ، فى حين تميّز أسلوب روبنز بقدر من الذاتية الثورية والحسّية الجيّاشة التى تتطلب من النظارة قدرا من التأمل أكبر مما تتطلبه اللوحات الكلاسيكية الطابع . وهو ما يوضّح أن النزعة الأكاديمية كانت تحاول ترويض الحماسة والحيوية والغزارة الباروكية وتأطيرها بالقواعد الصارمة التى لا تبيح أى خروج عليها . فقد كانت الأكاديمية تستهجن تصوير الانفعالات ، كما كانت تنظر بجدّية إلى قضية وجوب الالتزام المطلق بالقوانين العلمية والقياسية . من أجل هذا جعلت نقاء الشكل والصلات الرياضية القابلة للبرهان ، وكذا التعريف المنطقي والتحليل العقلاني ، وهى السّمات التى منحت الفن الأكاديمي اسم الفن الكلاسيكي ، هى المقياس . ولقد حققت النزعة الأكاديمية منذ البداية نجاحا عمليا لا تشوبه شائبة ، وفى ظل هذه النزعة انتقلت السيادة الفنية من إيطاليا إلى فرنسا حيث استقرت إلى الآن . وأصبح المئات من الفنانين المتمرّسين والحرفيّين المهرة الذين نالوا تدريبهم أثناء النهوض بمشروعات لويس الرابع عشر هم أساتذة التقاليد الفنية المرتكزة على تقنية عالية المستوى ، واستمر فن التصوير الفرنسي محتفظاً بقصب السبق منذ نشأة الأكاديمية إلى يومنا هذا ، فقد كان جُويَا Goya هو الخَلَف الوحيد لإلجريكو وڤيلاسكيز وموريليو وريبيرا فى إسپانيا ، كما لم يظهر فى الفلاندر بعد روبنز وڤان دايك مصوّر باستثناء ڤاتو الذى كان فرنسيا بكل المقاييس . وفى هولندا لم يظهر قط مَنْ حَمَلَ الراية بعد رمبرانت وڤيرمير ، على حين واصل فن التصوير فى فرنسا ازدهاره طوال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . كذلك ينبغي ألا ننسى أن منجزات پيرو Perrault ومانسار فى مجال العمارة ، وبوالو فى ميدان النقد L'art Poétique ، وموليير فى مسرح الملهاة وراسين فى مسرح المأساة ولوللّي فى ساحة الأوپرا قد اندمجت جميعا فى تقليد فني قدّم للفنانين معايير ثابتة للتماثل والنظام والاضطراد والوقار والتحفظ والوضوح ما فتئت إلى يومنا هذا موضع التقدير والتطبيق ، حتى لو لم يتخذها البعض إلا نقطة انطلاق فحسب .

وعلى النهج هذا نفسه تواصلت العروض المسرحية والموسيقية فى بلاط لويس الرابع عشر بوفرة وغزارة شأن الفنون الأخرى ، فانخرط الموسيقيون فى مجموعات ثلاث : أولها مجموعة موسيقى الحجرة Musique de Chambre الشهيرة باسم « فرقة الأربع وعشرين كمانا » Vingt - quatre violons التى شكّلت أول أوركسترا ظل يواصل أداءه فى أوربا لفترة طويلة ، وهى مجموعة الوتريات التى كانت تعزف أثناء الحفلات الراقصة وحفلات الأوپرا والكونسير بل وأثناء تناول الملك العشاء ، وفى مثل هذه المناسبات كان ينضم إلى المجموعة عازفو العود والهارپسيكورد . وثانيها مجموعة الكاپيلا – أى الكنيسة الصغيرة أو المصلّى – Chapelle وهى الجوقة المنوط بها إنشاد القدّاس فضلا عن عازفى الأورغن . وثالثها هى ما أُطلق عليه اسم « الحظيرة الكبرى » Grand écurie وتتكون أساسا من مجموعة آلات النفخ فى الأبواق والأنفار [ جمع نفير ] المستخدمة أثناء الاستعراضات العسكرية والحفلات الخلوية ورحلات الصيد .

على أن أهم وسائل الترويح خلال السنوات الأولى من حكم لويس الرابع عشر كان باليه البلاط Ballet de cour ، وهو ضرب متقن من الباليه يبدأ بافتتاحية أوركسترالية ، ويتضمن فضلاً عن الرقص مقطوعات من الإلقاء المنغّم Recitatives وأناشيد لجوقة الكورس وأغان وفواصل موسيقية . وقد اهتم لويس الرابع عشر الذى كان هو نفسه راقصاً بارعاً اهتماماً شديداً بعروض باليه البلاط ، وكثيراً ما كان يظهر فى اللحظة الحاسمة فى هيئة أپوللو الإله الشمس ليؤدي دوره الذى أتقنه كل الاتقان نتيجة التدريب المتواصل تحت إشراف لوللّي وموليير .



**لوحة ١٩٣ ب. ريجو: دراسة لپورتريه لويس الرابع عشر. متحف اللوڤر.**

ولقد عمل الكاردينـال مازاران خـلال صبا لويس الرابع عشر على الحدّ من ذيوع باليه البلاط بتقديم الأوپرات الإيطالية التى كان يُطلق عليها وقتذاك اسم « عروض الأمراء » ، فدعى الموسيقار كاڤاللي Cavalli الذى بلغ بأوپرا مدينة البندقية ذروة النجاح إلى باريس فى عام ١٦٦٠ لتأليف أوپرا وإخراجها ، وكان المتبع خلال تلك الفترة قيامُ المؤلف بإخراج أوپراته إذ لم يكن ثمة مخرجون متخصّصون بالمعنى المتفق عليه اليوم . ووفد كاڤاللي مصطحبا معه المهندس توريللي ومجموعة من صفوة المغنين والفنانين المسرحيين الذين شاركوا فى إخراج أوپراه « خشيارشا » ، وقام لوللّي بتصميم عدة رقصات باليه تُقدّم بين فصول الأوپرا إرضاء لذوق الفرنسيين الذين كانوا لا يحفلون بالأوپرا إلا إذا اشتملت على رقصات الباليه . وكان إشراك المهندسين فى إخراج مسرحية أوپرالية بديهيا فى ذلك العصر الذى كان يهدف إلى المبالغة والتهويل بإظهار الفخامة المفرطة وفق أسلوب الباروك . وكان المهندسون يحققون من المعجزات المسرحية فى الإخراج ما قد يثير حسد مخرجي مسرحنا المعاصر ، وكان تصوير الزلازل والعواصف الرعدية وتحويل خشبة المسرح إلى بحر تظهر فيه جنّيات الماء وحورياته ثم يختفي فى غمضة عين من أيسر الأمور . على أن هذه الأوپرا قوبلت بمزيج من الرضا والاستهجان ، ودُعى كاڤاللي مرة أخرى بعد سنتين لتقديم أوپرا ثانية بمناسبة زفاف لويس الرابع عشر . ولكن لمّا كان الفرنسيون قد شغفوا بالأوپرات الإيطالية فقد تمنّوا لو أنها كانت تُغنّى بلغتهم حتى يزيد استيعابهم لها ، فظهر منافس جديد لباليه البلاط على يد موليير الذى جمع عناصر الملهاة والموسيقى والرقص فى إطار حديث هو الملهاة التى تتخللها رقصات الباليه Comédie - ballet ، ومن أشـهرها « البورجـوازي المتطلّع إلى الأرسـتقراطية » لمـوليير Le bourgois gentilhomme التى عُرضت لأول مرة فى البلاط عام ١٦٧٠ ، واستمر هذا النوع من العروض عقدا كاملا انتهى بوفاة موليير .

وخلال هذه الفترة كان چان باتيست لوللّي وهو وراء الكواليس يتحيّن الفرصة التى يمكنه من خلالها مفاجأة النظارة بإبداعاته الكامنة . ومع أن لوللّي كان من مواليد فلورنسا إلا أنه كان فرنسي الثقافة والتعليم ، وفى سن السابعة عشرة كان من بين العازفين على الكمان ضمن أوركسترا « الأربعة والعشرين كمان » . وعندما أخرج كاڤاللي عمليه الأوپراليين عهد إلى لوللّي بإعداد رقصات الباليه فيهما ، فاستحوذت علي الرضا والإعجاب أكثر مما استحوذ عليه العملان الأوپراليّان ، ثم تعاون لوللّي مع موليير فى تقديم المقطوعات الموسيقية للملهاوات التى تتخللها رقصات الباليه . وعندما حانت اللحظة المناسبة كان إلى لوللّي فضل ابتداع شكل فرنسي للأوپرا دعاه المأساة الغنائية Tragédie lyrique استهلّه بـمأساة « ألكستيس » Alceste التى عُرضت بالفناء المرمري فى ڤرساى يوم ٤ يوليه ١٦٧٤ . وكان لوللّي يتمتع بعبقرية تنظيمية مذهلة فاستخدم « الأربعة والعشرين ڤيولينه » نواةً لأوركستراه بعد أن أضاف إليها آلات النفخ مثل البوق والنفير مستعيرا إياها من فرقة الآلات النحاسية Fanfare المخصّصة لمصاحبة الفرسان خلال مواسم الصيد والطِّراد والمعروفة باسم « الحظيرة الكبرى » Grand Ecurie ، وذلك لتمثيل مشاهد الصيد والمعارك ولحظات بلوغ ذروة الحدث المسرحي ، كما سخّر مجموعة الكاپيلا فى خدمة الأوپرا ، وفى الوقت نفسه هيّأت متتاليات الرقص الوفيرة لراقصات وراقصي فريق الباليه فرصا لا حصر لها للكشف عن براعتهم . وكان بوسع لوللّي أن يحظى بتعاون رجل المسرح العظيم راسين لكتابة نصوصه ، غير أنه اختار عن عمد شاعرا آخر ذاع صيته هو كينو Quinault لأنه كان أكثر مرونة فى تلبية طلباته من راسين ، فضلا عن أنه لم يكن ليطالب بنصيب من الشهرة التى كان راسين حريصا على ألا يشاطره فيها أحد . وكانت افتتاحية مأساة ألكستيس الغنائية تبدأ بمارش فخم وقور ذى رنين طنان زاخر بالتآلفات المتنافرة ، يليه مطلع آخر ذو إيقاع شديد الحيوية يحتشد نسيجه بتقنية الطِّباق أى بالخطوط النغمية المتقابلة Counterpoint (٥١) ، ويعقب ذلك التمهيد . وتدور أحداث المسرحية فى حدائق قصر التويلري الذى كان وقتذاك ما يزال مقرا رسميا للملك ، حيث تظهر حورية نهر السين لتنشد أغنيتها بإلقاء منغّم موحٍ بروح الحرب التى كانت يومئذ مستعرة بإسقاطات مستوحاة من الأساطير تتفق والواقع . وإذا برمز « المجد » يطلّ على المسرح بين ألحان مساق النصر ، وتدور أغنية ثنائية بينهما تتخللها فقرات غناء فردي إلى أن يشار كهما الغناء فوجٌ من حوريات النايادس والآلهة الرعوية تنبىء أغانيهم ورقصاتهم بأن النصر سيكون دوما حليفا لفرنسا تحت زعامة بطل لا يشكّ أحدٌ من المشاهدين لحظة واحدة فيمن يكون . ثم تُعاد الافتتاحية مرة أخرى قبل أن تتعاقب الفصول الخمسة للمأساة الكلاسيكية .

# العمـــــــارة

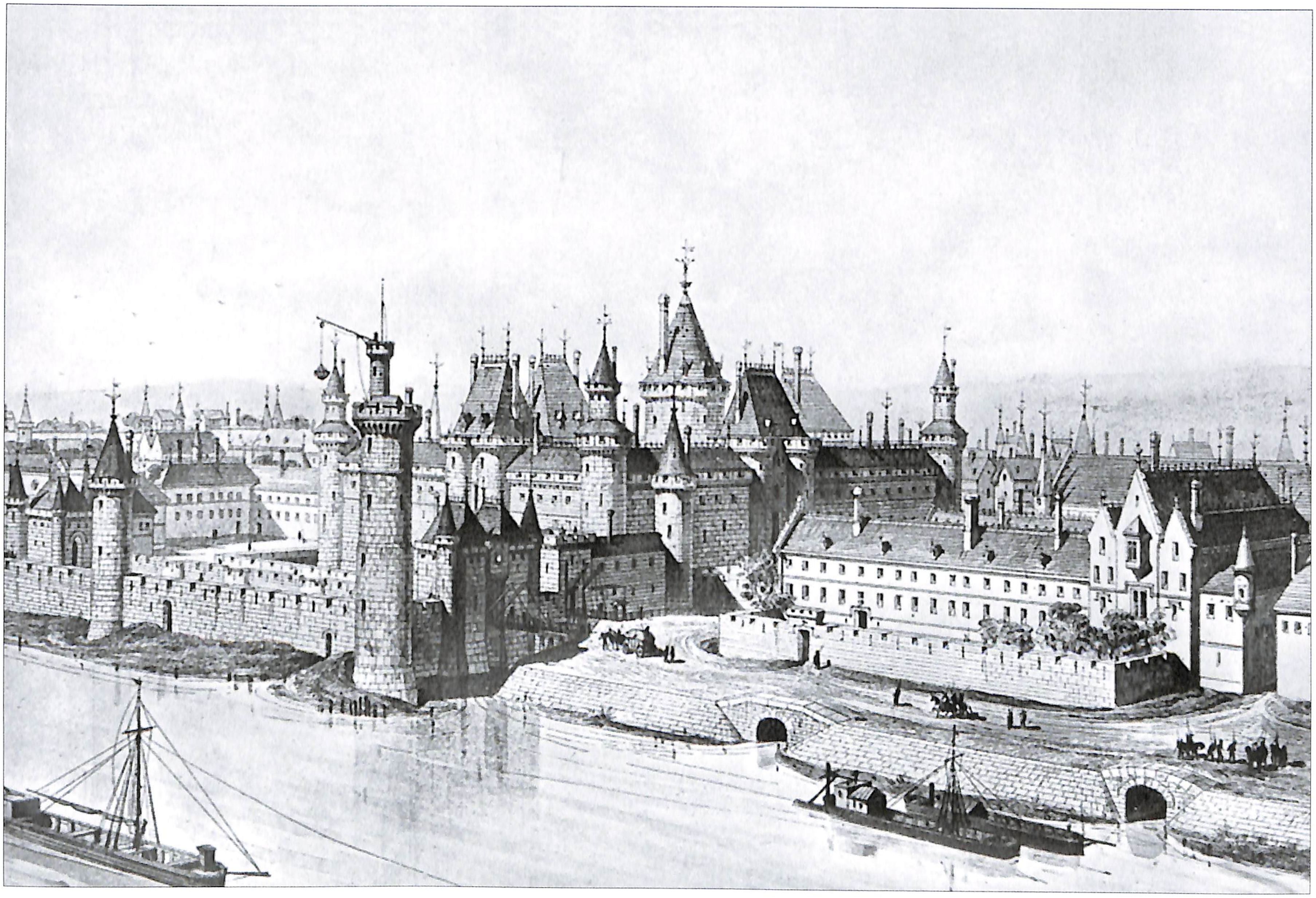
**و**في عام ١٦٦٥ طلب لويس الرابع عشر تحت إلحاح وزيره كولبير إلى البابا أن يأذن لكبير مهندسيه لورنزو برنيني بالمجيء إلى باريس للإشراف على إعادة بناء قصر اللوڤر ( لوحة ١٩٤ ) . وما كاد برنيني يصل إلى فرنسا حتى استُقبل بأسمى آيات الترحاب التي تليق به بوصفه أعظم فناني عصره . وتطلّب التصميم الذي وضعه لقصر اللوڤر تغييرا جذريا عميق المدى ، إذ اقتضى تحوير المباني القائمة لكي تتحول إلى قصر ضخم وفق الطراز الباروكي الإيطالي ، متجاهلا الذوق الفرنسي السائد أيامها . ومضى برنيني في تنفيذ تصميمه حتى بلغ مرحلة وضع الأساس ، لكنه ما كاد يغادر باريس عائدا إلى روما حتى صرف الملك النظر عن تصميمه وعهد إلى فنان آخر هو المهندس الفرنسي كلود پيرو Claude Perrault بإتمام المبنى ، وهو ما يكشف عما لحق النفوذ الفني الإيطالي في فرنسا من تراجع ، كما يكشف أيضا عن أن لويس الرابع عشر كان يدّخر لمشروعاته المعمارية مفهوما محددا خاصا به .

وعلى حين تضمّنت واجهة پيرو ( لوحة ١٩٥ ) بعض معالم مشروع برنيني ، مثل السطح المستوي غير المسنّم الذي يحيط به الدرابزين على نهج پالاديو ، ومثل واجهة المبنى الطويلة المستقيمة التي امتد جناحاها على نفس المستوى دون بروزهما إلى الأمام لاحتواء الفناء المعهود في التقاليد المعمارية الفرنسية ، تجلّىَ إسهام پيرو في صلابة الدور الأرضي التي لا يخفّف منها سوى صفّ النوافذ التي يتلو بعضها بعضا . كما يمثّل هذا الطابق المنصّة التي تحمل الرواق الكورنثي ذا النسب الكلاسيكية ، والذي تقوم أعمدته المزدوجة في ترتيب إيقاعي منسّق له أثره على امتداده بالواجهة . وقد أتاحت دخْلات الرواق ذي الأعمدة المزدوجة على مستوى الواجهة كلها تداول الضوء والظل واتساقهما الذي كان عنصرا لا ينفصل عن الطراز الباروكي . وإذا كان إفريز أكاليل الزهور قد أسبغ الطابع الزخرفي المفرط على المبنى ، فقد أضفت عليه الواجهة المثلثة الرئيسة والطرز الكلاسيكية للأعمدة من جهة أخرى صفة الرصانة الوقور ، وكلاهما يتضافران في انسجام مع بقية التفاصيل الأخرى لتوفير مقوّمات الكمال في هذا التصميم البالغ حدود الإبهار .

ومن قبل أن يفد برنيني إلى باريس ، وقبل الانتهاء من مبنى اللوڤر كانت تخامر ذهن لويس الرابع عشر فكرة تشييد قصر ملكي خارج حدود باريس حيث يخلص من قيود المدينة ويكون حراً في ابتكار أسلوب جديد للحياة ، وحيث يتاح للطبيعة أن تشارك كعنصر أصيل حميم في كيان التصميم ، غير أن وزيره كولبير عارض هذه الفكرة إيمانا منه بأن قصر الملك ينبغي أن يكون في مقر عاصمته . ولهذا فقد أمر لويس الرابع عشر باستكمال تحديث قصر اللوڤر حتى لا تفتقد باريس العاصمة قصرها الملكي في الوقت نفسه الذي اقترح فيه ڤرساي لتكون عاصمته الفعلية . وكان هذا المشروع الضخم يثير في النفوس الشعور بالمهابة والرهبة والجلال ، ويرمز لعلو شأن الملك الشاب والحاكم المطلق لفرنسا ، ولتميزّه عن حكام الشعوب الأخرى ، ولتعاليه على طبقة النبلاء من أصحاب الأراضي أو من أعضاء البرلمان والحكومات المحلية ومجالس البلديات أو من تجار الطبقة الوسطى ، فبعيدا عن باريس لن يكون ثمة ما يصرف الانتباه عن شخصه بل سيتحوّل إليه كل الاهتمام . وفي موقع تكسوه الغابات ضمن أملاك الملك الخاصة تبلغ مساحته نصف مساحة باريس استنّ التخطيط من البداية أسلوبا جديدا للحياة دون أن يترك شيئا للمصادفات أو لنزوات الأفراد ، وامتد المحور الأساسي لڤرساي في هذا التخطيط الموضوع طبقا لحساب رياضي دقيق من قصر اللوڤر بباريس عبر حقول الإليزيه « الشانزيليزيه » ( لوحة ١٩٦ ) . وعلى كلا جانبيْ الطريق تتناثر الثكنات العسكرية وخانات إيواء المركبات وحظائر الخيل ووجار الكلاب ودفيئات البرتقال . ويزحف الطريق الواقع على المحور خلال منتصف ساحة العروض العسكرية آخذا في الضيق كلما اقترب من ساحة الشرف الرخامية ( لوحة ١٩٧ ) . وتُشرف غرفة نوم لويس الرابع عشر التي تعدّ مركز التصميم كله على هذه الساحة حيث تقع مباشرة على المحور الذي يستمر من الناحية الأخرى عبر المبنى خلال الحديقة في طريق عريض صوب القناة الكبرى التي يبلغ طولها كيلو متر ونصفا ، ثم لينطلق نحو الأفق بعيدا إلى مالا نهاية .

والتصميم في مجموعه منطقي متراصف لدرجة غدا معها دراسة مُثلى في التشكيل المطلق للفراغ ، وبحيث جعل من ڤرساي مبنى عالميا شاملا للفراغات الخارجية والداخلية على السواء . وليس ثمة مبنى واحد من مباني قصر ڤرساي يعدّ مستقلا بذاته ، إذ تجمع كافة المباني وحدة التصميم والتوافق مع البيئة الطبيعية المحيطة من شتّى الجهات . وفكرة تصميم الفراغ الخارجي المكوّن من الحدائق والطرق والممرات المنبثقة من القصر هي نفسها الفكرة المطبقة في تصميم الفراغ الداخلي المكوّن من القاعات والردهات والدهاليز والمماشي ، وبذلك تحقق الارتباط الحميم بين الداخل والخارج في وحدة تعبيرية متكاملة كأنها سيمفونية مهموسة تجسّدت أنغامها في ضلوع الصخر وأعطاف الخمائل .

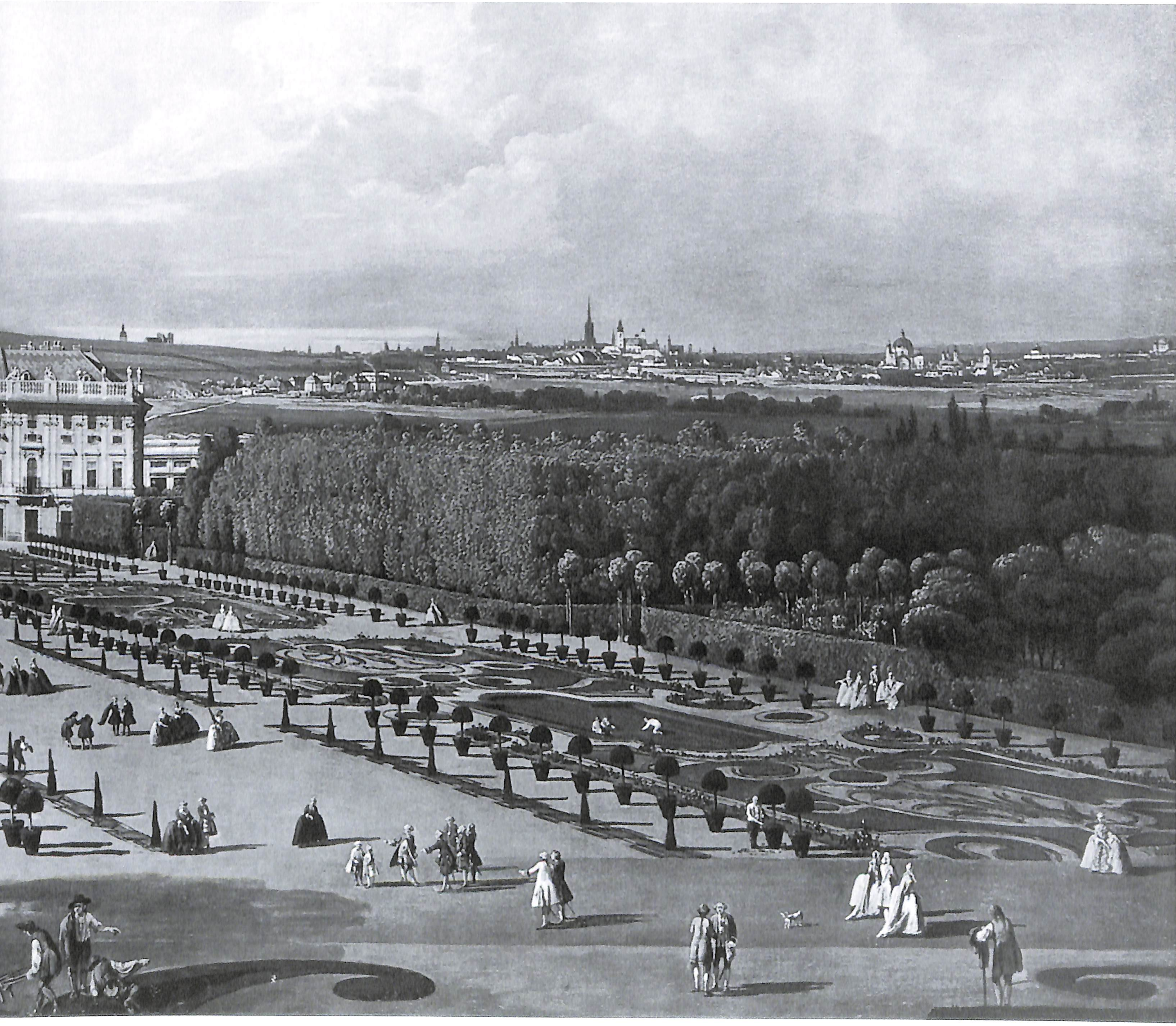
وبازدياد نفوذ الملك نما قصر ڤرساي وكأنه عضو حيّ أقوى ما تكون الحياة ، قادر على تكييف نفسه وفق مقتضيات الظروف المتغيرة . ومع الانتصارات الفرنسية على إسپانيا وكونتيّة فرانش انبثقت من القصر أجنحة جديدة كأنها أكاليل الغار تتوّج جبين المليك المنتصر . ولفترة تزيد عن ربع قرن عجّ القصر وضجّ بنشاط المهندسين والماليين والمصورين والمزخرفين وحفّاري الخشب والبنائين والنجارين وكوكبة عظيمة من المشتركين في إعداد القصر لم يتوافر مثلها في وقت من الأوقات ، حتى تجاوز عددهم ثلاثين ألف رجل . وفي عام ١٦٨٣ أُعلن رسميا أن قصر ڤرساي بات المقر الرسمي للويس الرابع عشر ، وانتقلت الحكومة بكافة وزاراتها لتستقر به في جناح أعدّ خصيصا لها ، ومن ثم أصبحت ڤرساي مقرا للأسرة الملكية وحاشيتها وتنفسح لكل ما هو ضروري لمختلف أنشطة حياتهم الاجتماعية الجديدة ، كما غدت المركز الإداري للحكومة الفرنسية . وامتدت المباني المسقوفة فوق سبعة عشر فدانا لتأوي حوالي عشرة آلاف شخص بما في ذلك الأسرة المالكة والنبلاء وسيدات البلاط والقسس ورجال الدين والحرس الملكي ، فضلا عن جيش جرار من الخدم والحشم والبستانيين وسوّاس الخيل .

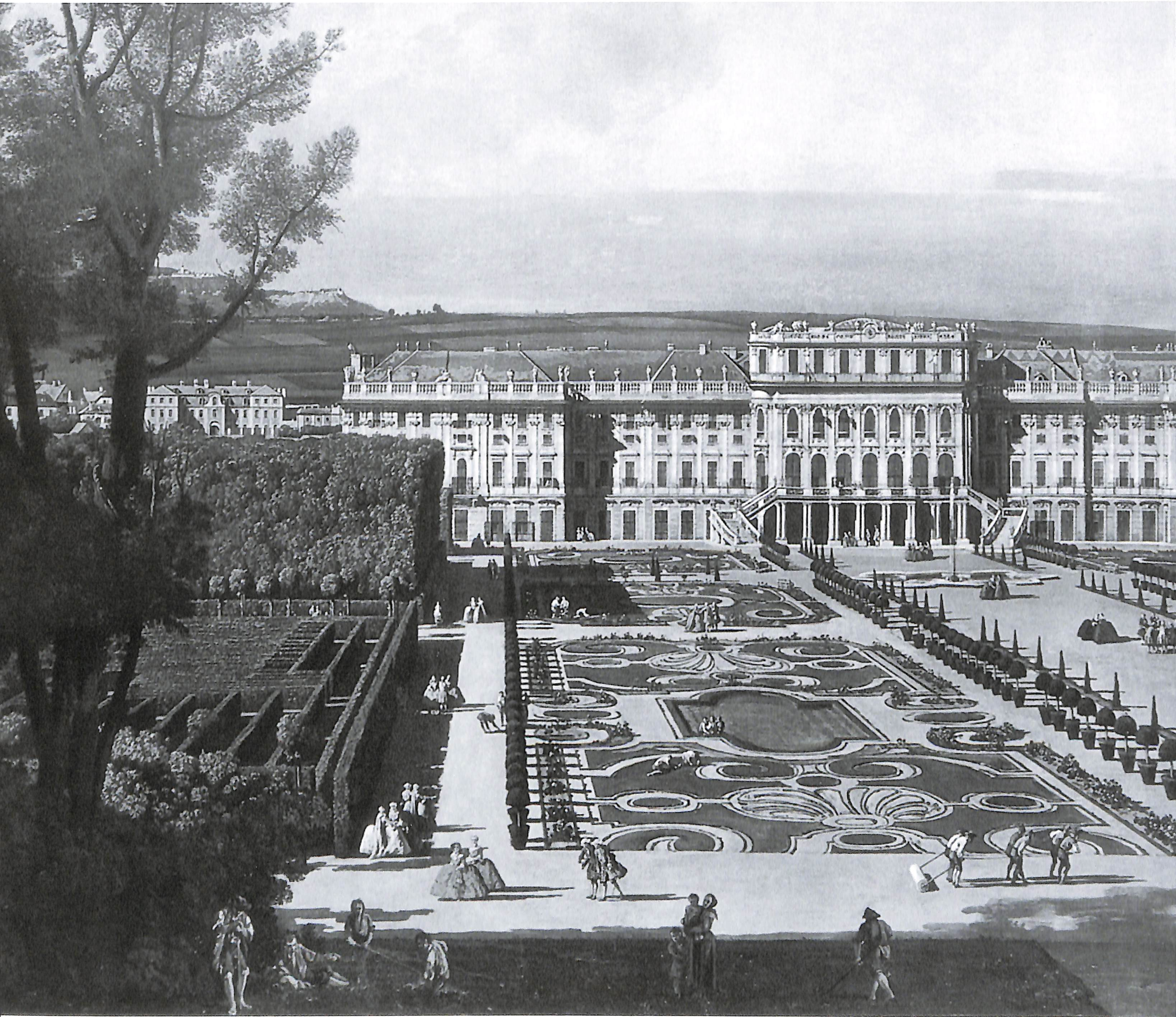


لوحة ١٩٤. مبنى اللوفر عهد شارل الخامس (١٣٨٠).



لوحة ١٩٥ . بيرو : واجهة مبنى قصر اللوڤر.





لوحة ١٩٦. قصر ڤرساي. مشهد شامل.

وكان چول آردوان مانسار J.Hardouin Mansart هو المهندس الذى أشرف على بناء الجناحين اللذين امتدّا بعرض المبنى الأساسى امتدادا قاربَ أربعمائة متر . ويسترعي الانتباه فى تصميمه الطابع الأفقي الذى توصّل إليه بإقامة الأسقف جميعا بنفس الارتفاع موحّدا مستوى السطح العلوي للمباني بحيث لا يبرز منه سوى المصلّى المرتفع الذى أضيف فى مستهل القرن الثامن عشر . وتدل بساطة هذه الخطوط الطويلة المستقيمة ورشاقتها الدقيقة – على نقيض المظهر غير المنتظم لمباني العصور الوسطى – على إحساس جديد بالفراغ بحيث تطلّ كل حجرة على الحديقة التى أصبحت بدورها جزءا لا ينفصل عن التصميم الداخلي . وتكشف الواجهات المطلّة على الحديقة عن مدى قدرة مانسار على استلهام الطرز الكلاسيكية دون الوقوع فى إسارها ، وكذا عن الإسراف فى الزخارف من مستوى القاعدة حتى الدور المسحور والدرابزين ذى التماثيل المنتصبة فوقه على خط الأفق . والمبنى كله مثال حيّ على غزارة الزخارف التى اتسم بها الطراز الباروكي وإن لم تكبحها الرصانة التى استنّها پالاديو ، وما زال يحتفظ حتى الآن ببعض الحجرات وفق طراز لويس الرابع عشر . وتتجلّى الزخارف المفرطة لذلك العصر فى غرفة نوم الملك ( لوحة ١٩٨ ، ١٩٩ ) حيث يعلو الفراش نقش بارز من الجص المذهّب يضم تجسيدا رمزيا لفرنسا بين شكلين يمثّلان المجد أو الشهرة ، بينما تغطى النسجيات المرسّمة والتصاوير وحشوات الخشب المحفور والمرايا كل رقعة من الفراغ . وعلى الرغم من ضخامة هذا المبنى وفخامته فإننا نستشعر الدهشة حين نلحظ أن راحة سكانه لم تحظ بأية عناية أو أدنى اهتمام .

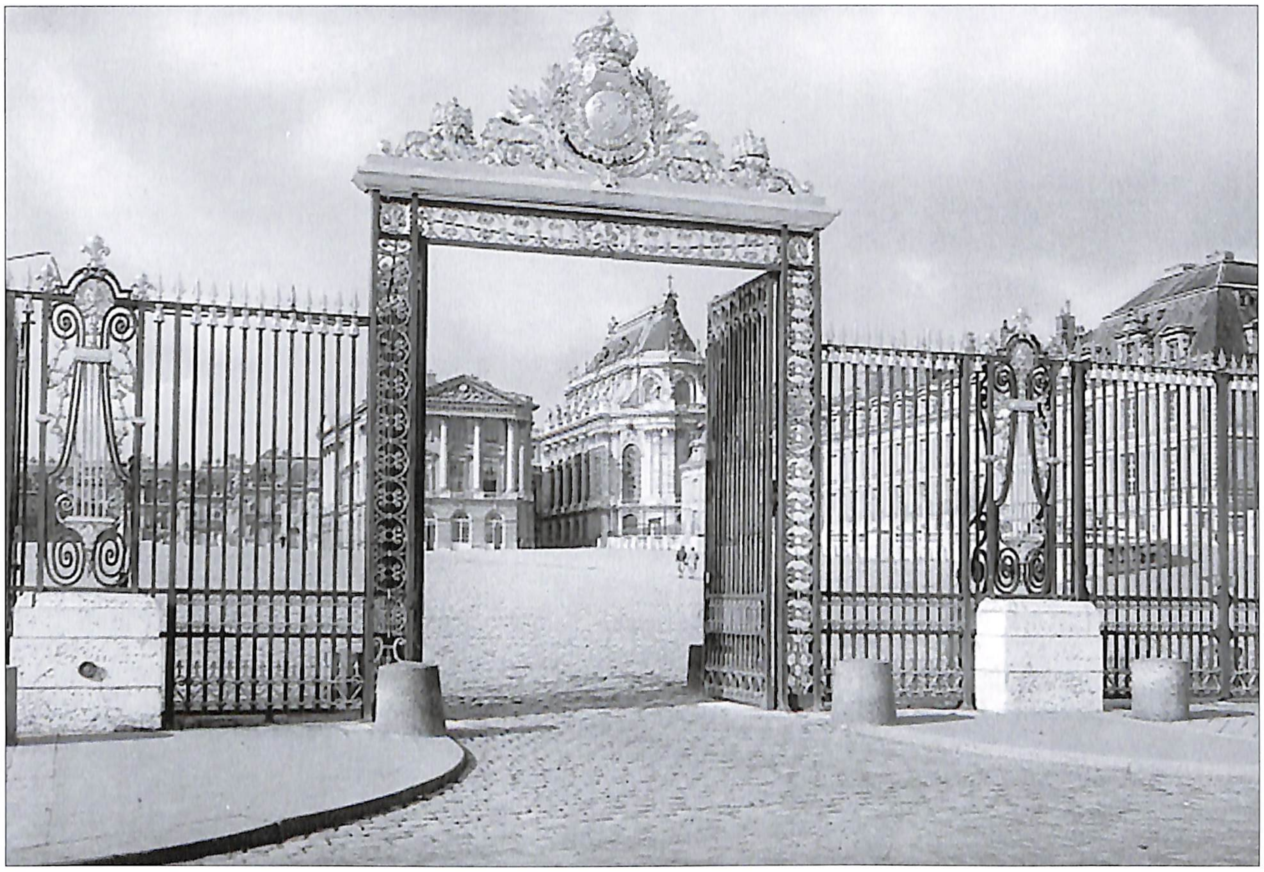
كذلك يهيمن طراز الباروك الذى انطوت عليه المباني من الداخل على غرف جناح الملكة حيث السقف المسرف فى الزخارف والتصاوير والجدران المصورة ، وحيث تماثيل الكارياتيد تجثم على الأطر ذات اللفائف اللولبية الغريبة ، وحيث نسجيات جوبلان المرسّمة تتدلّى على الحوائط ، وحيث ينتثر الأثاث ذو الحفْر البديع على الخشب والتحف البرونزية المشغولة والأعمدة الرخامية المتعددة الألوان والأنسجة النفيسة ذات الزخارف الأنيقة والألوان الجذابة ( لوحة ٢٠٠ ) .

وتعدّ قاعة المرايا الشهيرة ( لوحة ٢٠١ ) التى وضع مانسار تصميمها المعماري وتولّى لوبران Lebrun تصميمها الزخرفي أكثر قاعات القصر رحابة ، إذ تمتد فى اتجاه عمودي على المحور الرئيس للمبنى مطلّة على الحدائق الفسيحة ، وهى المكان الذى كانت تقام فيه أهم حفلات الدولة . ويستند قبوُها المزدان بلوحات المصوّر لوبران وبالحِكَم المأثورة عن بوالو وراسين إلى أعمدة ملتصقة كورنثية من الرخام الأخضر تُسبّح كلها بجلال « الملك الشمس » . وكانت القاعة فى الأصل مزيّنة بستائر فاخرة من الدمقس المقصّب ، ومقاعد من الفضة المزجّجة ، ومرايا ذات أطر من النحاس المشغول ، وشماعد من الذهب والكريستال [ الزجاج المتبلور ] ، وأدت التقسيمات الهندسية دورا هاما سيطر على التصميم لتحقيق الوحدة رغم تعدد التفاصيل .

ولا تعدّ الحدائق التى وضع تصميمها أندريه لُونُوتْر André Le Nôtre كما قدمت مجرد فراغ محيط بالمباني ، بل هى تكوّن جزءا لا يتجزأ من تشكيل الفراغ بأكمله . ويرمز التقيّد بالتنظيم الهندسي إلى سيطرة الإنسان على زمام الطبيعة عن طريق احتضانه لها وليس عبر الوقوف عند الإطلال عليها وتأملها . وتعكس أحواض المياه المربّعة بالحديقة الحافلة بأسراب البجع وبقوافل الأسماك ذات الألوان المتعدّدة البديعة معالم المبنى وكأنها ترديد فى الخارج لصدى قاعة المرايا فى الداخل . وتجسّد تماثيل آلهة الأنهار والحوريات المنتصبة فى الأركان والزوايا – التى تم تنفيذها استنادا إلى عجالات رسمها لوبران – أنهار فرنسا ونهيراتها ، كما تشكّل الحدائق والمتنزهات تنظيما متناسقا من الشّرفات والطرق العريضة والدروب المنطلقة نحو الخارج ، تزيّنها فى سخاء نافورات وأحواض مياه وقنوات ومقاصير وكهوف ترصّعها جميعا التماثيل المنحوتة من كرائم الأحجار . وقد أنشأ المهندسون المتخصّصون ما ينوف عن ألف ومائتي نافورة تنبثق من فتحاتها المياه متدفّقة فى أشكال عديدة متباينة غدت أعجوبة العصر ، ولكل نافورة اسمها الخاص بها ، وكلّ منها يحتضن مجموعة من التماثيل المنحوتة المنتقاة بذوق حسّاس رفيع .

والثابت أن لويس الرابع عشر قد قصد بالاحتفالات العظمى التى كان يقيمها بقصر ڤرساى تحويل انتباه النبلاء العاطلين وتعويضهم عن سلطانهم المفقود . ولمّا كانت الحفلات الترويحية المسرفة لا تجرى هى الأخرى إلا فى قصر الملك ، فقد اضطر النبلاء رغما عنهم إلى اللحاق بفُلك « الملك الشمس » متخلّين عن جانب من كبريائهم وعن امتيازاتهم الإقليمية فى سبيل نيل شرف الاشتراك فى مثل هذه الحفلات . وتطلّب ذلك أحيانا انتقال هذه الطبقة الأرستقراطية من قلاعها الريفية إلى بيئة ڤرساى الحضرية كى تتلقّى دروسا عاجلة فى أصول المراسم وقواعد اللياقة والسلوك الاجتماعي وأساليب الرقص العصري وفصاحة البيان وبلاغة الحديث ، وكلها أمور ضرورية لا غنى عنها فى قصر كان أخطر ما يواجهه رجل فى رحابه هو أن يخطو خطوة واحدة خاطئة أثناء رقصة « المِينْويت »[٥٤] مما قد يترتّب عليه انسحابه من حياة البلاط مجلّلا بالعار إلى أجل غير مسَمّى . وقد وفّرت الحدائق والمتنزهات والقنوات للجميع فرصا لا حصر لها للتجوال والنزهات ومطارحة الهوى والصيد والألعاب النارية والتجذيف والمشاركة فى المواكب النهرية . كما اتخذت صالونات القصر مكانا لألعاب الورق والقمار والحفلات التنكرية والعروض المسرحية وحفلات الكونسير والأوپرا والباليه ( لوحة ٢٠٢ ) . ولذلك كله لم يكن قصر ڤرساى مجرد مبنى منيف شاسع الأرجاء يزهو به لويس الرابع عشر بقدر ما كان رمزا واقعيا للملكية المطلقة ، ونموذجا غير مألوف لعمارة الطراز الباروكي الأرستقراطي ، كما يمثّل أيضا تحوّل الحكومة الإقطاعية اللامركزية إلى دولة عصرية مركزية ، وهكذا أدّى قصر ڤرساى دورا دعائيا لا نظير له فى أوساط الدبلوماسية الدولية آنذاك .

وما من شك فى أن تمثّل الطبقة الأرستقراطية الوافدة من الريف لألق الحضارة وازدهار أنشطة البلاط قد ساعدا على توسيع رقعة متذوّقي الفنون ، كما عجّلا بانتقال مركز الثقل الفني من إيطاليا إلى فرنسا . كذلك كان قصر ڤرساى بمثابة مدرسة لتدريب الصنّاع المهرة حتى غدت فرنسا – وما تزال – مركزا عالميا لأكثر المنجزات أناقة فى ميدان الفن والأزياء . وعلى هذا النحو يكون قصر ڤرساى بعد أن احتوى كافة أنشطة البلاط فى مبنى واحد قد مهّد الطريق لمفهوم جديد فى فن العمارة باعتباره وسيلة لخلق نموذج أو طراز جديد

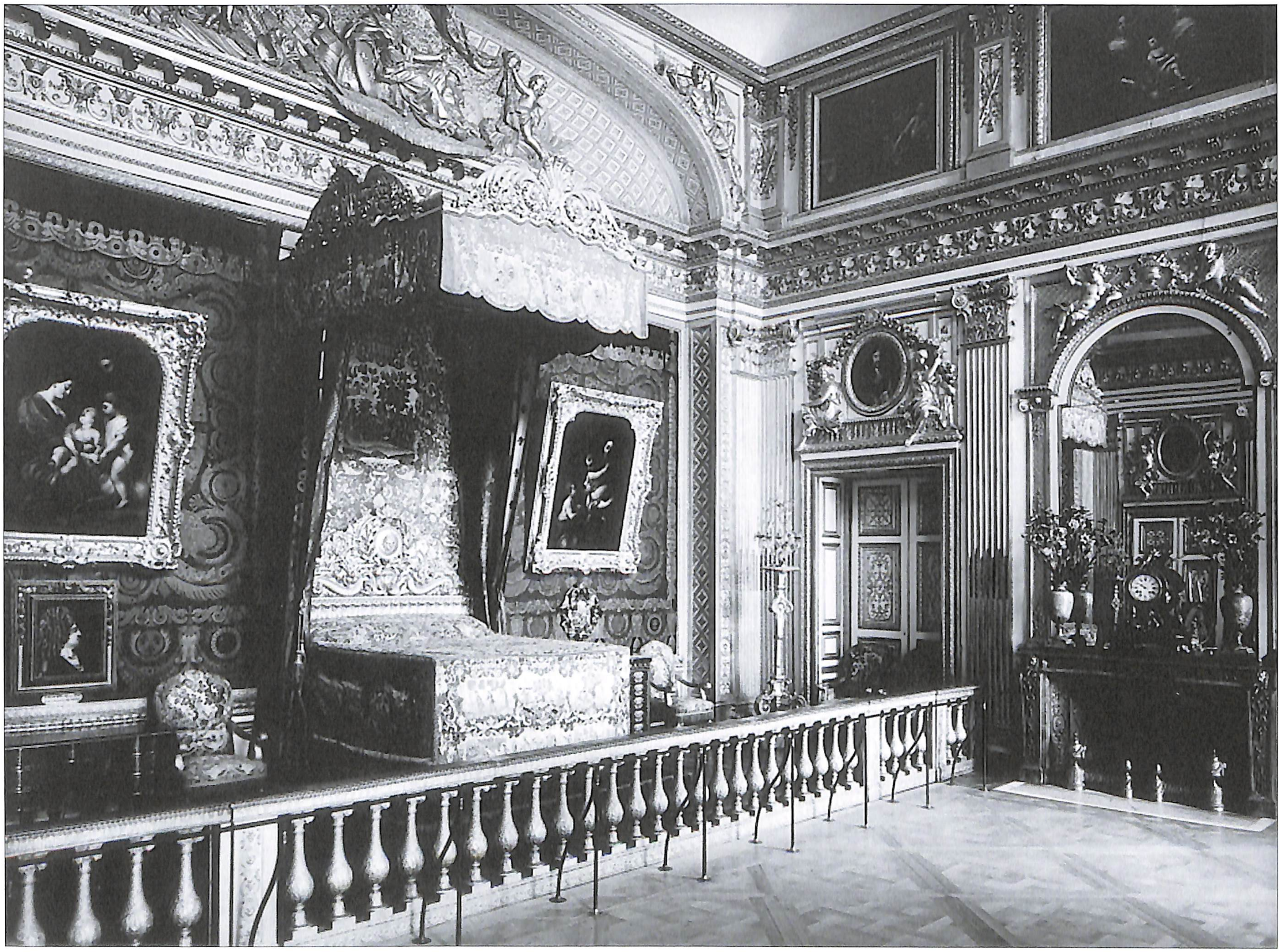


**لوحة ١٩٧ . قصر ڤرساي . ساحة الشرف .**

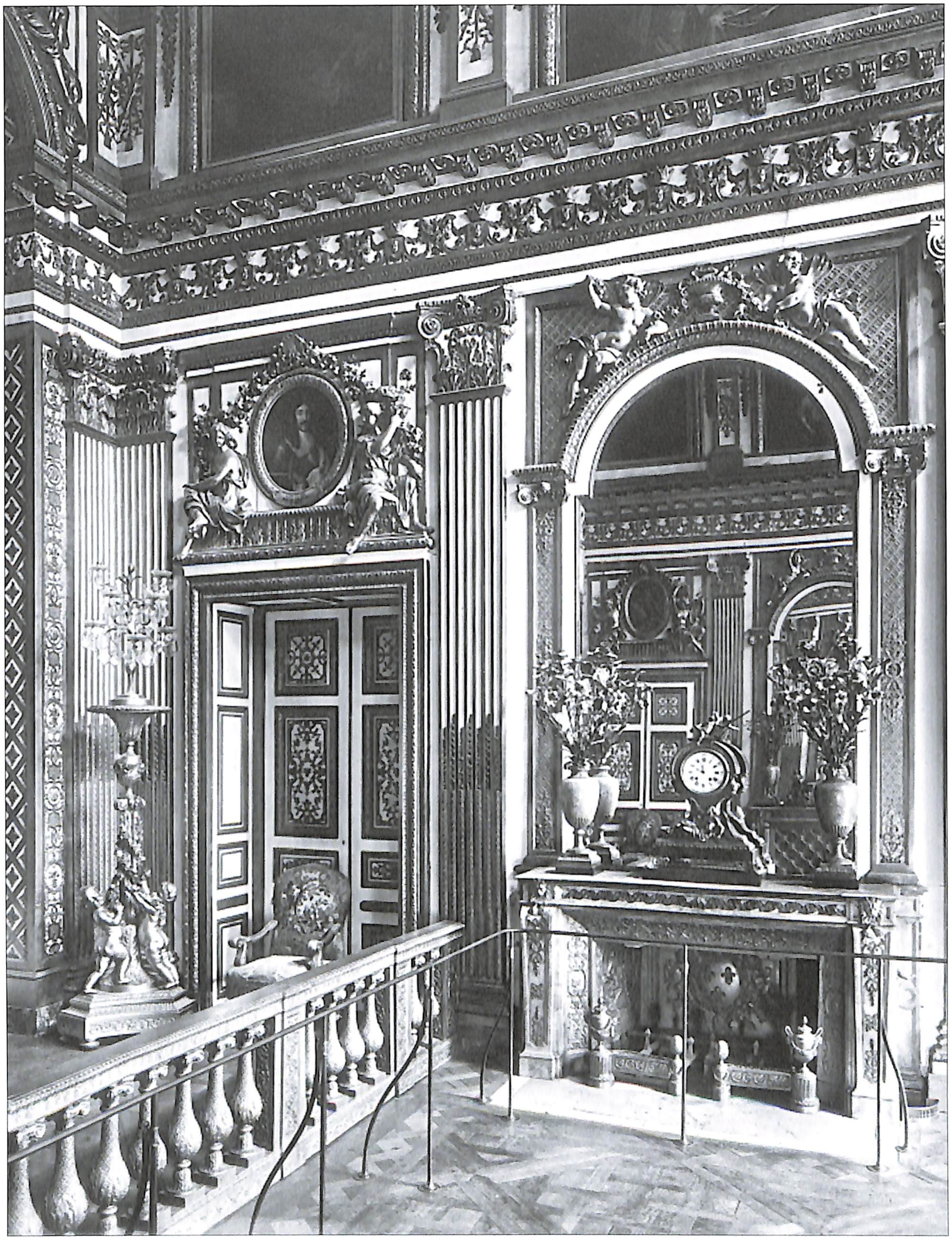
للحياة ، فهو مشروع سكني بحجم مدينة يحتضن الطبيعة دون أن يفلت منها حتى عُدّ تصميم الطرقات المشعّة « من مركز واحد » بحديقة لونوتر هو الأساس الذى يقوم عليه أى تخطيط جديد لأيٍ من أحياء باريس ، بل إن مدينة واشنطن قد اقتبست تخطيطها جملة وتفصيلا عن حدائق ڤرساي . وإذا كان بعض مخطّطي المدن والنقاد العصريين يعدّ ڤرساي « النموذج الأصلي »[٥٥] لربط الوحدات السكنية الكبرى بالطبيعة ربطا وثيقا ، إلا أن الواقع أن الطبيعة قد أُخضعت للنظام الهندسي المتراصف لتصميم الحدائق والمماشي وغيرها على محاور وخطوط وتقسيمات هندسية فرضها المصمّم على الطبيعة ، خالقاً بذلك طبيعة مصطنعة خضعت لقوانين العمارة والتخطيط الهندسي بدلا من التواشج بين العمارة ذات التصميم والتقسيمات الهندسية وبين البيئة الطبيعية . وقد عبّر أحد النقاد الموسيقيين عن هذه النظرية بعقده المقارنة بين موسيقى الڤالس فى أوبرا « فاوست » لجونو وبين مثيلتها فى أوبرا « لعنة فاوست » لبرليوز ، ذاهبا إلى أن الأولى تجعل المتفرّج يشاهد رقصة الڤالس ويستمع إليها فحسب ، بينا تدفعه الثانية لينفعل بها ويشارك فى الرقص مشاركة فعلية . وانتهى من هذه المقارنة بقوله : ألاَ ما أشبه إحساس مَنْ يغشى قصر ڤرساي بإحساس المستمع إلى ڤالس جونو ، فإنه يطلّ على الطبيعة فقط دون أن يندمج فيها .

وهكذا تمخّض تبسيط عملية التخطيط بإخضاعها للتقسيمات الهندسية عن اكتمال التصميم قبل تنفيذه ، كما هى الحال فى تخطيطات بعض المدن الحديثة التى يسبق فيها التصميم التنفيذ ، الأمر الذى يؤدي إلى التبسيط الشديد الناتج عن إعداد التخطيطات وفق أشكال هندسية مبسّطة كالخطوط المتوازية والمتقاطعة أو على شكل الصليب الإغريقي فى بعض الحالات . ومن ثم أفضى نجاح فكرة قصر ڤرساي إلى نزوع بعض مخطّطي المدن نحو الاقتداء بمبادىء التخطيط التى طُبّقت بها دون أن يدركوا أن سرّ نجاح ذلك التخطيط إنما يعود إلى صغر المقياس من جهة ، وإلى أن الإدارة المسيطرة على التخطيط كانت تعبّر من جهة أخرى عن شخصية فرد واحد هو لويس الرابع عشر . فإن فى فرض مثل هذا القالب على المدن الكبرى ما يحرمها من فرص النمو من الداخل ومن استمرارية التغيّر والتحوّل المعمارييْن المرتبطين بالتحوّل الاجتماعي والاقتصادي وبالتعبير عن شخصية الجماعة ، كما يحرم الأجيال المتعاقبة من المشاركة الفعالة فى تشكيل مدينتهم التى تعتبر فى الحقيقة محصّلة إرادات وأنشطة الألوف والملايين من الناس التى أسهمت فى تكوينها .

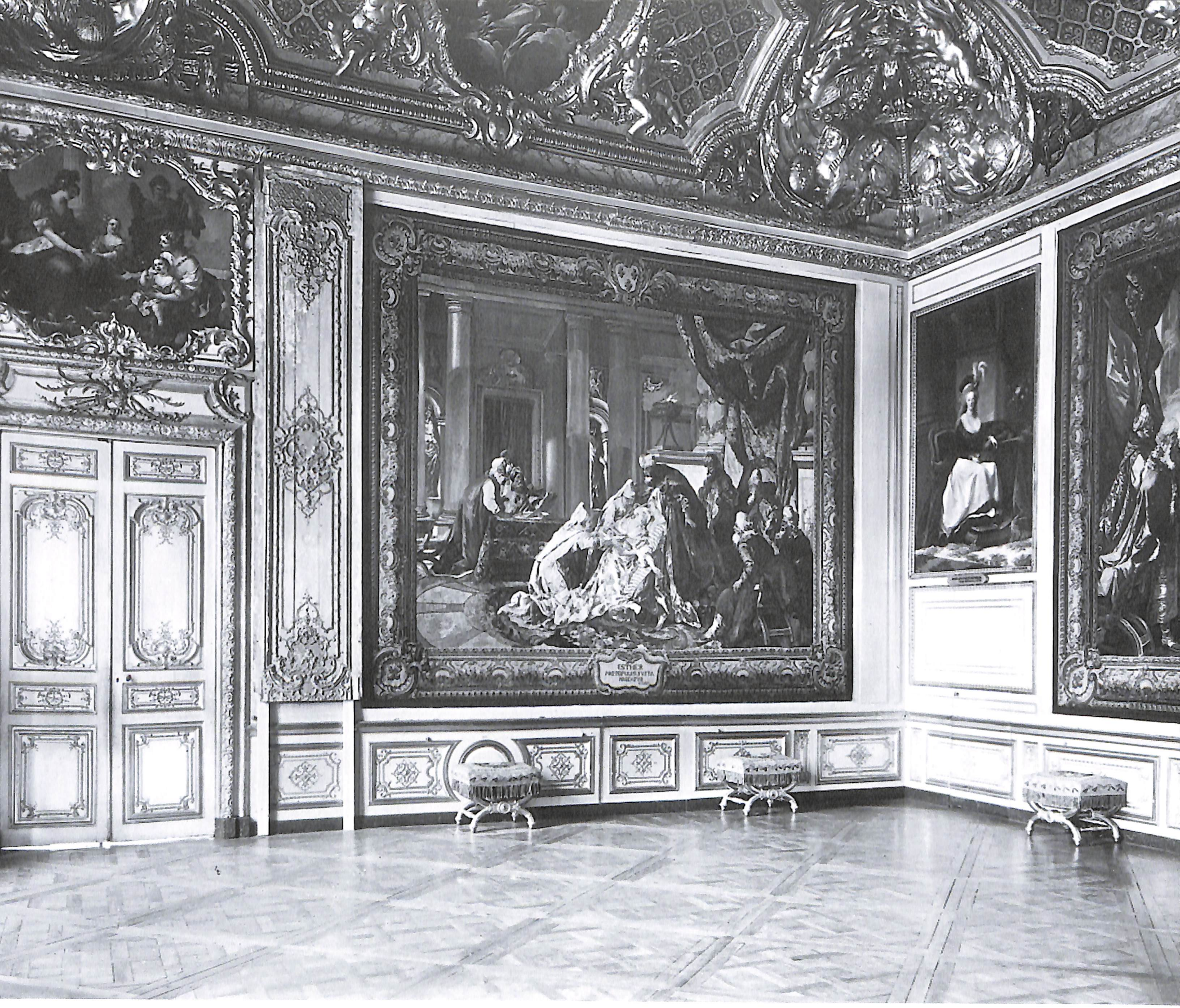
وقد ترتّب على نجاح فكرة قصر ڤرساي أن اقتدى بها سائر ملوك العالم بعد أن اتخذوها رمزاً للعمارة الملكية دون مبالاة بالخصائص القومية والظروف البيئية لكلٍ ، مثال ذلك قصر شونبرون بڤيينا وباكنجهام بلندن والقصر الامبراطوري ببيكين والقصور الملكيّة بالقاهرة والإسكندرية التى اتخذت من الطراز الباروكي الأرستقراطي نموذجا لها .



لوحة ١٩٨. غرفة نوم لويس الرابع عشر بقصر ڤرساي.



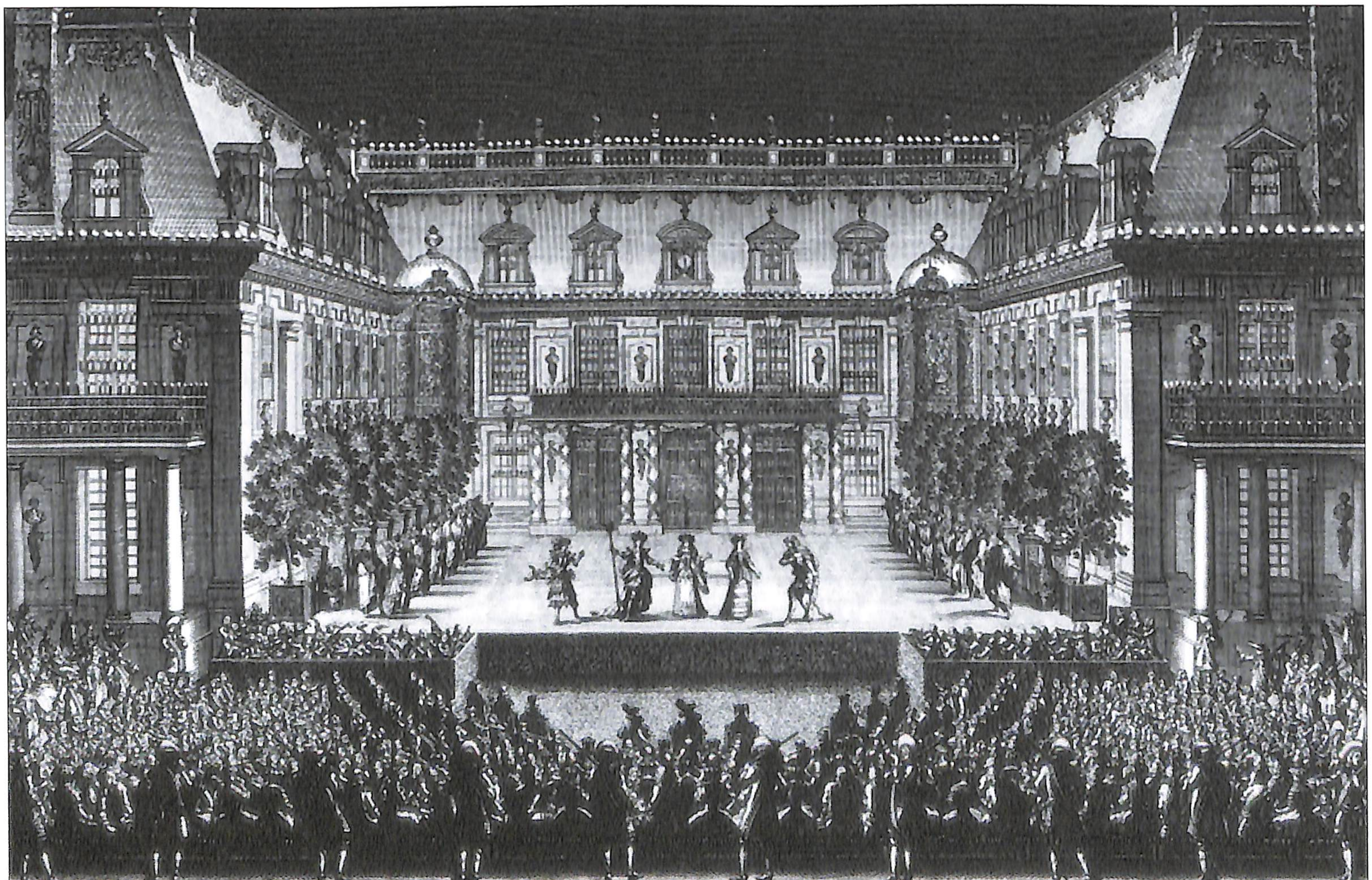
لوحة ١٩٩. جانب من غرفة نوم لويس الرابع عشر بقصر ڤرساي.



لوحة ٢٠٠. قصر ڤرساي: غرفة نوم الملكة وقد تدلّت
على جدرانها نسجيّة جوبلان تمثّل حاشية إستر.



لـوحة ٢٠١ . مـانسار: قـاعة المرايا بقصر فرساى.



لوحة ٢٠٢. عرض أوبرا «ألكستيس» للموسيقى لوللي بالفناء المرمري بقصر ڤرساي. لوحة مطبوعة بطريقة الحفر للفنان لوبوتر Lepautre ١٦٧٤م.

# النحـــت

## برنيني (١٥٩٨ ـ ١٦٨٠)

ما كاد چوڤاني لورنزو برنيني يعكف على وضع تصميم لتجديد قصر اللوڤر حتى خفّ إليه الأمراء والمياسير يطلبون منه تصميمات لنافورات حدائقهم وأضرحة لأسلافهم . وكان الملك بطبيعة الحال على رأس مَنْ حاصروه ، إذ عهد إلى برنيني بصنع تمثال نصفي له إلى جوار المهمة الكبرى التى وكلها إليه ، وإذا بهذه المهمة الصغرى تحظى بنجاح ساحق لم تحققه مهمته الأساسية ( لوحة ٢٠٣ ) . وتكشف الأحاديث التى أدلى بها الفنان ودوّنها معاصروه عن أن هذا البورتريه هو واحد من أكثر الأعمال الفنية التى ظفرت بالعديد من التفسيرات الشارحة . والمعروف أن برنيني لم يكتف بجلسات التعارف التى كان يطيل فيها التحديق فى الملك ، بل لقد تابعه فى كثير من أنشطته اليومية ، فسجّل له عجالات تخطيطية وهو يلعب التنس وكذلك وهو يرأس مجلس وزرائه ، إذ كان يرى أن الحركة هى أفضل وسيلة للكشف عن الشخصية الدفينة لأنها هى التى تفصح عبر ملامح الوجه عن كوامنه ، وبعد أن يتشبّع الفنان بمكنونات الشخصية التى يصوّرها ينتقل إلى ملاحظة المظهر العام بما ينطوي عليه من هيبة وجلال وخيلاء وتفاؤل ، كما تؤدي الثياب ووضعة الرأس وما إليها دورا إضافيا فى تحديد قدر من ملامح الشخصية . وقد استبطن برنيني ذلك كله قبل أن يجلس إليه لويس الرابع عشر ثلاث عشرة مرة .

وكان قصد برنيني أن يرسم للملك « صورة » رخامية ، غير أن الرخام بطبيعته لا يتقبّل الانطباعات اللونية ، ومن هنا كانت قولته المأثورة « لو بدا أحدٌ أبيضَ الوجه والشعر مجرّدا من الألوان ما تمكّن أحد من قراءة شخصيته إلا بصعوبة » ، ولذلك عُنى أشدّ العناية بالظل لتحديد الملامح والقسمات ، مما دفعه إلى إدخال بعض التعديلات عليها بغية إبرازها ، فضلا عن إسباغ التباينات الصارخة على بعض الأجزاء مثل طبقات الشعر الخفيفة وياقة العنق المنشّاة والأسلحة المعدنية والأنسجة الحريرية . وكان يؤثر تسجيل اللحظة التى يوشك فيها الشخص الماثل أمامه على الحديث لكى يبثّ نبض الحياة فى الرخام الساكن ، حتى إننا نلحظ أن شفتيْ الملك مفترّتان كأنه على وشك إصدار أحد أوامره . وإذ كانت للعينين أهمية خاصة عند برنيني ، لذا لم يشرع فى استخدام إزميله إلا بعد أن رسم قزحية العين بالطباشير الأسود وفرغ من كافة التعديلات التى أدخلها خلال الجلسات حتى يظفر بنظرة العزم والتصميم المنشودة . كذلك عُنى برنيني عناية فائقة بأطواء الثوب الملكي الكثيفة المتشابكة حتى بدت وكأنها تتطاير فى مهبّ الريح ، مفجرًا فى سكون التمثال ومضة الواقعية . وعلى غرار كل الإنجازات الفنية وقتذاك ينبض التمثال بتلميحاته الرمزية هو الآخر ، حتى لقد اعترف برنيني فى أحاديثه المدوّنة بوجود تشابه بين هذا التمثال وصورة الإسكندر الأكبر الذى كانت قسماته واضحة فى مخيّلته بعد تأملها طويلا مسكوكة على



لوحة ٢٠٣ . برنيني: تمثال نصفي للويس الرابع عشر. متحف اللوڤر.

النقود القديمة . وقد كان من الطبيعي أن يؤدي النفاق الذى لا معدى عنه فى أروقة البلاط دوره ، وكان المتعارف عليه حينذاك أنه إذا كان المطلوب تمثيل الملك فى صورة أحد الأبطال الحربيين فلابد وأن يظهر ممتطيا جواده مثل الأباطرة الرومان ، أما إذا كان المطلوب تمثيله بوصفه الملك الشمس فينبغي أن يظهر فى هيئة أپوللو ، غير أن برنيني قصد من هذا التمثال التعبير عن المجد التليد والعظمة الخالدة ، ومن ثم وقع اختياره على نموذج الإسكندر ، فكان موفّقا كل التوفيق .

وبعد عودة برنيني إلى روما أعدّ للويس الرابع عشر تمثالا رخاميا لفارس يمتطي صهوة حصانه لإقامته فى قصر ڤرساى ، غير أن تمثاله لم يحظ بما كان يتوقعه من ترحيب ، إذ رأى الملك فيه مبالغة فى موحَيات الملامح فأمر بنقله إلى مكان ناء بالحدائق حيث أجريت على ملامح وجهه بضع تعديلات لقطع الصلة بينه وبين الملك ، وأطلق على التمثال اسم البطل الروماني القديم « مارتيوس كورتيوس » .

## فرانسوا چيراردون (١٦٢٨ ـ ١٧١٥)

وقد هيّأت حدائق ڤرساى للمثّالين الفرنسيّين الفرصة للإفصاح عن مواهبهم ، فإذا بعضهم يرحل إلى إيطاليا لاستنساخ التماثيل الكلاسيكية الشهيرة مثل تمثال لاؤكوون ، وهرقل حدائق فارنيزى وغيرهما ، ثم نقلوا هذه المستنسخات إلى باريس حيث استقرت فوق قواعد شُيِّدت لها فى الممرّات المختلفة لتزيين حدائق ڤرساى ، على حين قام غيرهم من أمثال فرانسوا چيراردون Girardon بإنجاز تنويعات نحتية على نافورات برنيني مثل تمثال اختطاف پروسيرپينا بحدائق قصر ڤرساى ( لوحة ٢٠٤ ) ، ثم أدمجوا حركة المياه فى النافورات ضمن تصميمها كجزء لا ينفصل عنها مثلما فعل برنيني من قبل . والملاحظ أن جاذبية معظم المنحوتات فى ڤرساى نابعة من كونها جزء من التخطيط العام ، فلم يظهر من بينها إلا القليل الذى أثبت وجوده كعمل فني شامخ قائم بذاته .



لوحة ٢٠٤ . فرانسوا چيراردون: اختطاف پروسيرپينا. حدائق قصر ڤرساى.

# بيير پوچيه (١٦٢٢ ـ ١٦٩٤)

و تشهد مجموعة پوچيه Puget النحتية الشهيرة « پيرسيوس يُنقذ أندروميدا » ( لوحة ٢٠٥ ) على عبقرية فنان مرسيليا الذى خلّد الروح الباروكية فى تكويناته المفعمة بالغزارة والحركة على النقيض من أسلوب الفن الكلاسيكي المحدث الذى فرضه العرش والبلاط . ويتجلّى الانفساح فى فن پوچيه عبر هذا التمثال حيث حوّط الفنان البطل پيرسيوس بخط درامي متثنّ ، وصاغه فى وضعة منبسطة تمتد فيها أطرافه إلى أبعد مدى ليبدو فى ضعْف طوله الواقعي . ويشدّ التمثال المشاهد من بعيد ليكشف لَه عن خيوط مأساة درامية محتدمة ، إلا أنه فى الواقع لن يشهد من هذا الحدث إلا فصلَه الأخير حين يخلّص پيرسيوس جسد أندروميدا المنهك من أصفاده التى يُعينه على فكّها أحد وِلْدَان الحب . وما من شك فى أن پوچيه كان من أعظم نحاتي الباروك خلال القرن السابع عشر ، وهو ما يؤكده تمثال « هرقل يصرع الهيدرا » ( لوحة ٢٠٦ ) ، فكما يكشف هذا التمثال عن توثّب الروح المذهلة فى حركته وتعبيراته المحاكية لروح ميكلانجلو التى لم يكن الأكاديميون وقتذاك يقرّونها وإن كانت الكلاسيكية قد شرعت تفقد سطوتها ، يكشف كذلك عن ملامح مخالفة للكلاسيكية بتكسّر كتلته والتواء جسده وتدفّق الحيوية فى شكله وتموّج خطوطه المحوّطة .



لوحة ٢٠٥ . بيير پوچيه : پيرسيوس ينقذ أندروميدا. متحف اللوفر.



لوحة ٢٠٦. پيير پوچيه: هرقل
يصرع الهيدرا. متحف روان. فرنسا.



لوحة ٢٠٧ . أنطوان كويسيڤو: الحورية تلهو بالأصداف. متحف اللوڤر.

## أنطوان كويسيڤو (١٦٤٠ ـ ١٧٢٠)

وكان كُويْسيڤُو [ كوازڤوكس ] Coyssevox المولود بمدينة ليون وأستاذ فن البورتريه المنحوت شديد التأثر بالمثّال الإيطالي برنيني ، وقد أسهم في التخفيف من غلواء صرامة الكلاسيكية الفرنسية وتلطيف حدّتها التى كان فن الأصداف rocaille الجديد [ الروكوكو ] قد بدأ يطلّ عليها فى نهاية عهد لويس الرابع عشر ، على نحو ما نشهد فى تمثاله « الحورية تلهو بالأصداف » ( لوحة ٢٠٧ ) حيث ترقد الحورية مستندة إلى ذراعها الأيسر مغترفة الماء بصَدَفة فى يدها اليمنى وقد شردت متأملة تدفّق المياه أمامها ، ولا يخالجنا الشك فى أن كويسيڤو قد اقتبس هذا الموضوع الساحر عن نموذج كلاسيكي . وكان قد هاجر فى سن السابعة عشرة إلى باريس فأعجب به الملك لويس الرابع عشر وصادقه وغدا مثّاله الأثير ، يطرح عليه أفكاره فيجسّدها الفنان رخاما ما يَلبث أن يتناثر فى حدائق التويلري وغيرها ، مثل المجموعتين النّحتيتيْن المعروفتين باسم « رمز الشهرة » ( لوحة ٢٠٨ ) و« ميركوريوس إله الحرب » ( لوحة ٢٠٩ ) . وكان الفنان قد أنجزهما عام ١٧٠٢ لقصر « مارلي لو روا » الذى شيّده المهندس مانسار للويس الرابع عشر بسان جرمان آن ليه ، ثم ما لبثتا أن نُقلتا إلى حدائق التويلري بقلب باريس عام ١٧١٧ . وتمثل مجموعة « رمز الشهرة » فتاة جميلة يتوّج هامتها إكليل الغار وهى تنفخ فى بوق الشهرة ، راكضة بجوادها ، ناشرة صيت فرنسا فى أرجاء المعمورة ، وقد بدا جوادها المجنّح وهو يطأ بقوائمه الرشيقة أكوام الغنائم . أما مجموعة ميركوريوس النحتية فتمثل إله الحرب فوق صهوة جواده المجنّح قابضا على سيفه ، مباركا ما أحرزته جيوش فرنسا المظفّرة من نصر مبين .



لوحة ٢٠٨. أنطوان كويسيفو: رمز الشهرة. حدائق التويلري.



لوحة ٢٠٩. أنطوان كويسيفو: ميركوريوس إله الحرب. حدائق التويلري.

# التصوير الفرنسي
## چان فوكيه (١٤١٥ ـ ١٤٨٠)

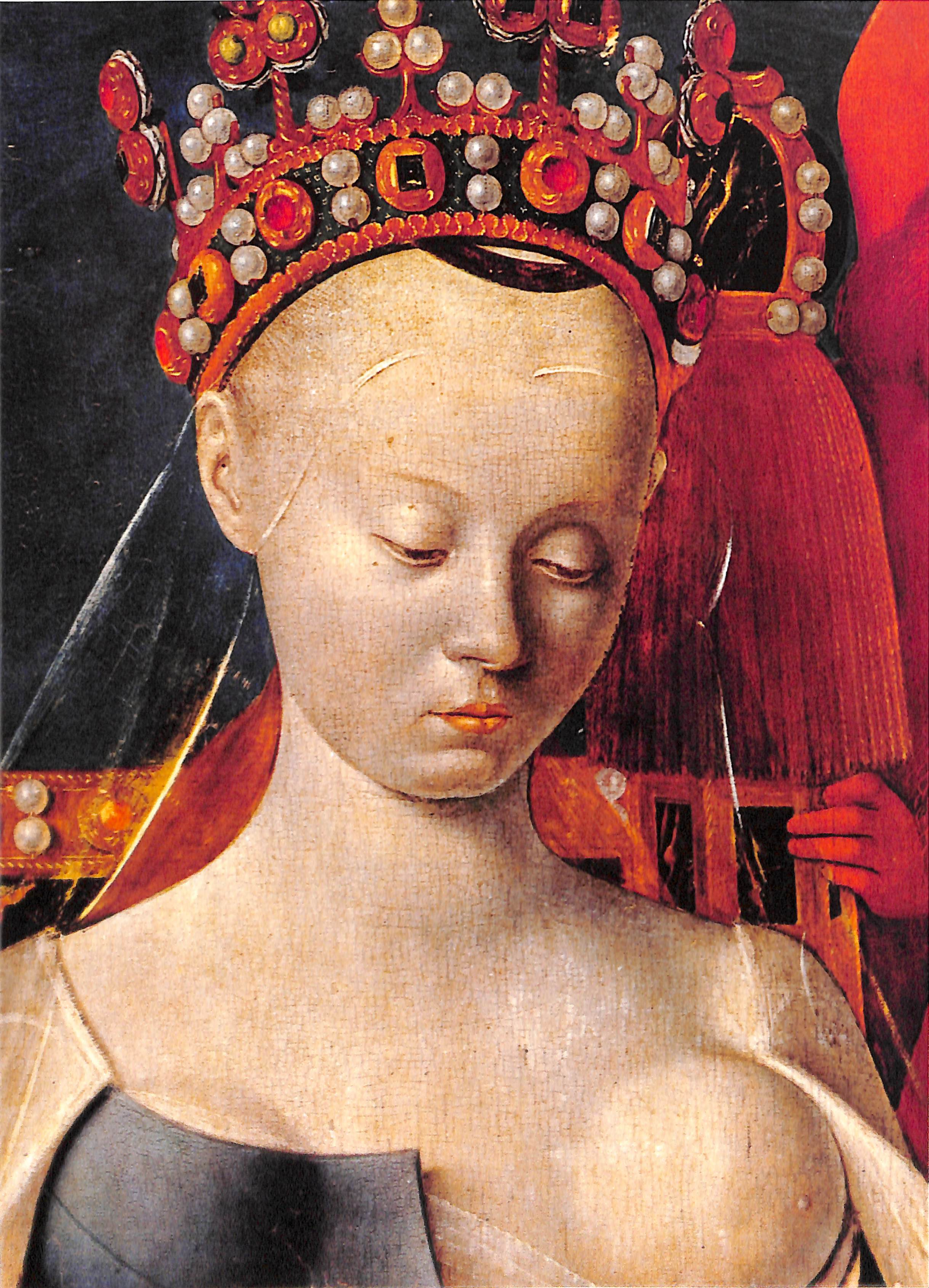
بزغ فن التصوير الفرنسي فى القرن الرابع عشر من خلال أعمال المدرسة الفرنسية الفلمنكية لترقين المخطوطات ، كما شهد القرن الخامس عشر نمو المدارس الإقليمية في پروڤنس وبرجنديا وشمال فرنسا وحوض اللوار حيث تألق چان فوكيه Jean Fouquet المصور ومرقّن المخطوطات الذى عمل فى خدمة الملك شارل السابع ولويس الحادي عشر على السواء . وعلى يديه بلغت مدرسة تصوير إقليم اللوار القمة خلال القرن الخامس عشر ، وقد أعان على ظهور أَلَقهاَ تلك الانطفاءة العابرة التى غشّت سماء الفن فى باريس خلال فترة الاحتلال الإنجليزي لها واضطرار الملك إلى مغادرة العاصمة . وعندما زار فوكيه إيطاليا فى عام ١٤٤٥ كان شأوه قد بلغ العنان أستاذا للتصوير ، وبخاصة وأنه كان قد فرغ من إنجاز پورتريه شارل السابع الشهير المحفوظ بمتحف اللوڤر ، فأقبل فى روما على تصوير البابا أوچين الرابع ، كما انكبّ على دراسة فن عصر النهضة بنهم شديد . وعند عودته إلى فرنسا غدا المصور الأثير لدى شارل السابع وظفر بلقب مصوّر الملك . وتُنسب إليه مخطوطة مرقّنة لـ« كتاب الساعات » Book of Hours أعدّها لراعيه وزير خزانة شارل السابع . وقد تميّز أسلوبه بالتصميمات الوطيدة فضلا عن سخائه فى إسباغ الطابع الإنساني عليها ، وكان أول من تحرّر من أسلوب باريس القوطي الخطّي وأناقته المتكلّفة ، محاولا بلوغ أسلوب رحب متحرّر يكفل للكتل البساطة ويضفي عليها جلال النحت .

وكان فوكيه مثل ڤان إيك الفلمنكي سابقاً لعصره ، إذ كان أول مصوّر لعصر النهضة شمالي الألب ، فقد سبق ألبرخت دورر بخمسين عاماً . وليس ثمة علاقة بين فن فوكيه والفن الفلمنكي اللهم إلا الإدراك الحسّي المباشر للواقع الذى تميّز به مصوّرو الشمال الأوربي . فكل ما هو مبتكر فى فنه مصدره ينابيع فرنسية مثل منمنمات الأخوة لمبورج ومراسم باريس حوالى عام ١٤٣٠ . ومع أن صور چان فوكيه تدل على إلمامه بالفن الفلمنكي وخاصة بأعمال ڤان إيك وڤان درْ ويْدنْ إلا أن الثابت أنه لم يأخذ عنهما شيئاً جوهرياً ، وهو لا يدين فى الحق لغير الفنانين الإيطاليين ، فعنهم استقى معرفته بقواعد المنظور والضوء الساطع . وليست ظلاله التى تبدو وكأنها لا تكفّ عن الحركة ، وإحساسه الحميم بمشاهد الريف ، وذوقه النازع إلى الثياب القوطية الثقيلة إلا مزيجاً من التأثير الإيطالي والفلمنكي .

أما رائعته الفريدة « العذراء والمسيح الطفل والملائكة » ( لوحة ٢١٠ أ ، ب ) المحفوظة بمتحف أنڤرس فإنها بما أبرزته من فوران أنوثة العذراء وبواقعيتها الشديدة التى عبّر عنها فوكيه من خلال سُلّم ألوان بعيد عن الواقعية ، تحمل طابعا عصريا محيّرا يفسّر ما تلاقيه هذه اللوحة من افتتان بها حتى يومنا هذا . فإن ما ينطوى عليه اللونان الأحمرُ والأزرق اللذان صوّر بهما الملائكة المحيطة بالعذراء والطفل من عناصر تجريدية ، والنقاء الهندسي للأشكال كالثدى النّافر المكوّر العاري للعذراء ، والمزج بين الحسّيّة الدافئة والقداسة تضفي على اللوحة بكل تفاصيلها طابعا يكاد يكون عصريا . ويقال إن مصدر هذا الإلهام الذى ما يزال يحتفظ بسحره إلى اليوم هى آنييس سوريل Agnes Sorel عشيقة الملك شارل السابع التى وقفت أمام فوكيه خلال تصويره لهذه اللوحة .



لوحة ٢١٠أ. چان فوكيه:
العذراء والمسيح الطفل
والملائكة. متحف أنفرس.



لوحـة ٢١٠ ب. چـان
فوكيه: العـذراء (تفصيل).

## چان كلُويه
## (١٤٨٥ ـ ١٥٤١)

و

عندما بعث الملك فرانسوا الأول ( ١٥١٥ ـ ١٥٤٧ ) الحياة من جديد فى بلاط العاصمة خلال القرن السادس عشر واكب ذلك إقبال شديد على رسوم البورتريه التى تألق فيها نجم چان كلويه Jean Clouet منذ صوّر البورتريه الأخّاذ المشهور لفرانسوا الأول المحفوظ بمتحف اللوڤر ( لوحة ٢١١ ) ، وكذا صورته الشخصية المذهّبة المنمنمة ممتطيا صهوة جواده ( لوحة ٢١٢ ) ، وهى بقاعة الرسوم بنفس المتحف ، ومن ثم غدا المصور الرسمي للملك . وقد بلغ عدد البورتريهات التى رسمها مائة وسبعة وعشرين بورتريها يحتفظ متحف كُونْديه فى شَانْتِيِّي بمعظمها . ولا يعنى اهتمامه هذا المفرط بالبورتريهات أنه لم يلتفت إلى غير ذلك من الموضوعات ، فثمة تصاوير أسطورية تناولها بفرشاته تأتى على رأسها لوحة اقتحام أكتايون خلوة الربّة ديانا أثناء استحمامها ( لوحة ٢١٣ ) .



لوحة ٢١١ . چان كلويه: بورتريه فرانسوا الأول. متحف اللوڤر.



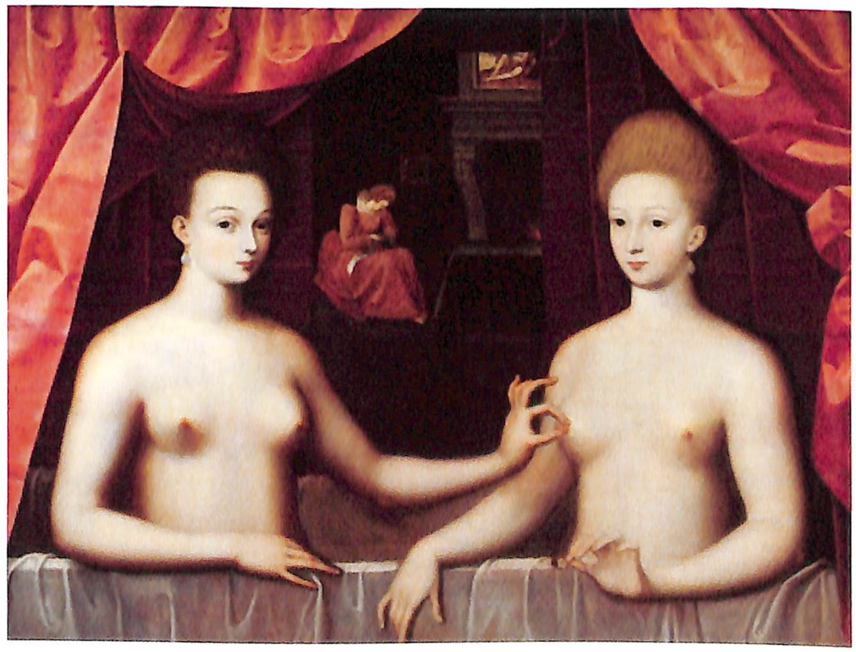
لوحة ٢١٢. چان كلُويِه: فرانسوا الأول فوق صهوة جواده. متحف اللوڤر.



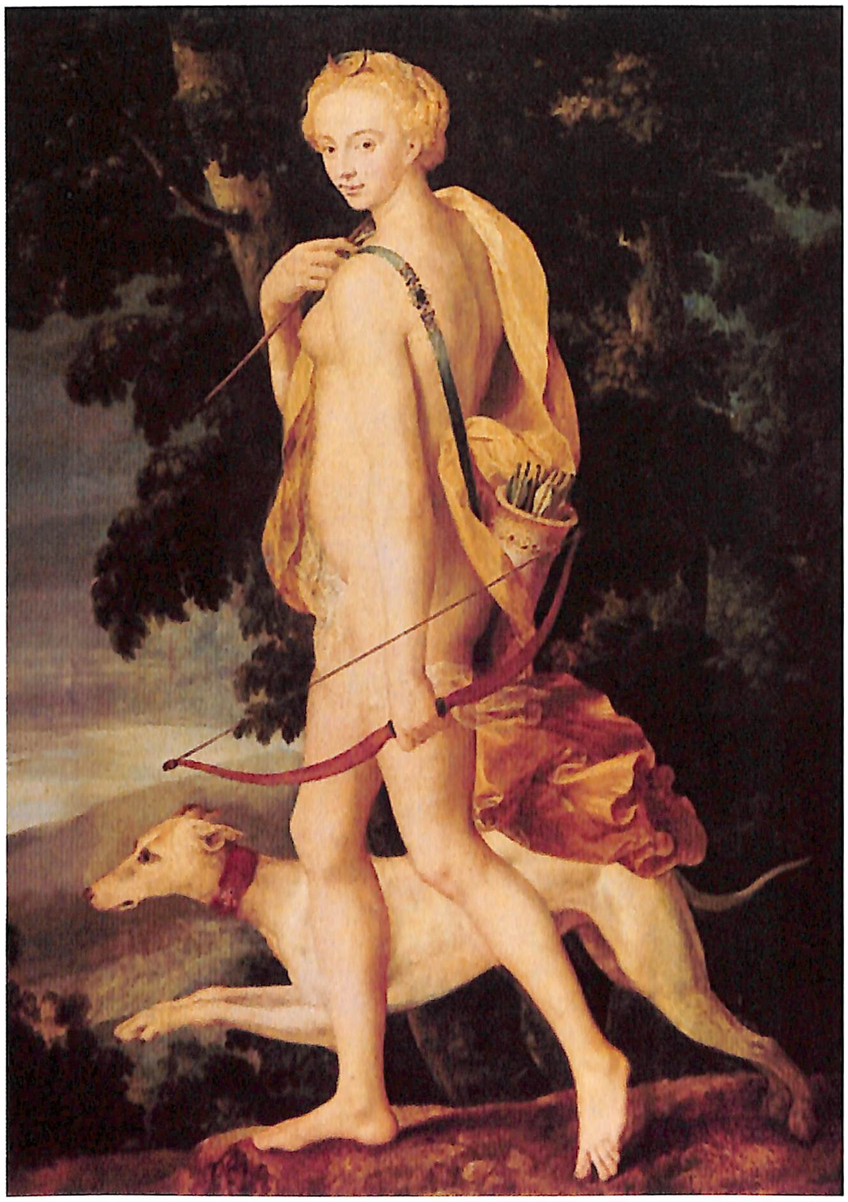
لوحة ٢١٣. چان كلُويِه: ديانا تمسخ أكتايون وعْلاً بعد اقتحامه خلوتها أثناء استحمامها. متحف روان.

# مدرسة فونتنبلو

كان فرانسوا الأول شديد التعلّق بالفن الإيطالي إلى درجة دفعته إلى محاولة خلق مدرسة فرنسية للتصوير ينافس بها الفن الإيطالي فاستقدم لها الفنانين الإيطاليين . على أنه لم يقتصر على الاستعانة بليوناردو دافنشي ودلْ سارتو Del Sarto فحسب بل استقدم عددا من الفنانين الإيطالين المهـرة يأتى فى مقدمتهم إلرُوسُّو Il Rosso وپريما تتشيو Primaticcio ونيقولو دللآباتي Dell' Abbate . ورغبة منه فى تشرّب الفنانين الفرنسيين طابع عصر النهضة أنشأ فى عام ١٥٣١ مدرسته الفنية الجديدة بقصر فونتنبلو Fontainbleau الذى كان يتوق إلى تزيينه بالصور الجصّية الجدارية « الفريسكو » محتذيا فى ذلك منحى الأمراء الإيطاليين فى زخرفة قصورهم الأنيقة ، وما لبثت هذه المدرسة أن قلبت التقاليد الفرنسية الفنية القومية رأسا على عقب . وفى هذه البيئة التى اختلط فيها المصوّرون والنسّاجون الإيطاليون والفلمنك والفرنسيون نشأ فن جديد أصيل سِمتَه الزخرفة والأناقة اللذان ومضا بغرابة سحرهما حيث اجتمع شمل التصوير بالزيت إلى جوار الزخارف الجصّية الجدارية فى تناغم مذهل على نحو ما نرى فى لوحة جبرييل ديستريه Gabrielle d' Estrées وشقيقتها دوقة ڤيلار ( لوحة ٢١٤ ) التي تبدو فيها الفتاتان عاريتىْ الصدريْن نافرتيْ النهديْن ، وإحداهما تداعب بإبهامها وسبّابتها حلمة ثدي شقيقتها مداعبة يعسُر تفسيرها . كذلك اتّسمت هذه المدرسة بالاستطالة الرشيقة المتكلّفة للأجسام على النهج الذي نراه فى لوحة « ديانا الصيادة » ( لوحة ٢١٥ ) ، أو بالإفراط فى التكلّف على النمط الذي تحمله لوحة « حمام ديانا » الأسطورية ( لوحة ٢١٦ ) أو لوحة « ڤينوس وكيوبيد بين وصيفاتها » ( لوحة ٢١٧ ) ، وقد واصلت هذه المدرسة نشاطها بنجاح حتى القرن السابع عشر .



لوحة ٢١٤. مدرسة فونتنبلو: جبرييل ديستريه وشقيقتها. متحف اللوڤر.



لوحة ٢١٥. مدرسة فونتنبلو: ديانا الصيّادة. متحف اللوڤر.



لوحة ٢١٦. مدرسة فونتنبلو: حمام ديانا (١٥٢٢). مجموعة خاصة. باريس.



لوحة ٢١٧. مدرسة فونتنبلو: ڤينوس وكيوبيد. مجموعة خاصة. باريس.



لوحة ٢١٨. سيمون ڤويه: رمز المحبة. متحف اللوڤر.

## سيمون ڤُويه (١٤٦٩ ـ ١٥٩٠)

و

فى مستهل القرن السابع عشر ظهر مصوّر فرنسي مبدع للموضوعات الدينية والزخرفية هو سيمون ڤُويه Simon Vouet ، وهو فنان ذو أسلوب تلفيقي[٤٣] تأثر بكاراڤاچيو وبالمَدرسة التكلّفية وبفن الباروك الإيطالي ، ولكنه أدخل على هذه العناصر التعديلات والتنقيحات المناسبة قبل إعادة صياغتها فى لون من الكلاسيكية يُرْهص بأسلوب پوسان ، على نحو ما نلاحظ فى لوحتىْ « رمز المحبّة » ( لوحة ٢١٨ ) و« رمز الثراء » المحفوظتيْن بمتحف اللوڤر ( لوحة ٢١٩ ) . وقد شغل ڤويه منصب المصوّر الأول للملك لويس الثالث عشر ، كما أشرف على تنفيذ زخارف قصور لوكسمبور ( ج ) واللوڤر وسان چرمان . ويمكن القول بأن فن التصوير فى عهد لويس الرابع عشر قد نشأ وازدهر فى مرسم ڤُويه الذى ضمّ بين تلاميذه لُوسُوير ولُوبْران وغيرهما .



لوحة ٢١٩. سيمون ڤويه: رمز الثراء. متحف اللوڤر.

## بُوسَـــــان (١٥٩٤ ــ ١٦٦٥)

وبينما كان روبنز عاكفا على تزيين جدران قاعة الحفلات الكبرى بقصر لوكسمبور ( ج ) كان ثمة مصوّر فرنسي مغمور يدعى نيقولا پوسان Nicolas Poussin ينجز بعض الأعمال الزخرفية فى نفس القصر ، غير أنه لم يلبث أن أحسّ بالاختناق داخل القيود الرسمية على ممارساته الفنية فآثر الرحيل إلى روما حتى يستطيع أن يصوّر ما يشاء على هواه . وكانت تلك خطوةً أتاحت له ذيوع شهرته التى بلغت سمع الكاردينال ريشيليو فهُرع إلى شراء صوره وراوده العزم على استعادة هذا الفنان إلى باريس . وبالفعل عاد پوسان إلى باريس عام ١٦٤٠ لزخرفة بهو قصر اللوڤر الكبير ، فآثره لويس الرابع عشر بالكثير من الحدب والرعاية ومنحه لقب المصوّر الأول للملك الذى كان مطمح كل فنان ، غير أن دسائس البلاط التى لا يُفلت منْ أذاها المقرّبون إلى الملك لم تزل تطارده حتى ارتحل بعد سنتين من جديد إلى روما حيث أمضى بقية حياته . وفى روما قام بدور السفير الفني لفرنسا ، بعد أن أنيط به الاشراف على المصوّرين الفرنسيين الموفدين من قبل الحكومة الفرنسية لدراسة الروائع الإيطالية واستنساخها توطئة لزخرفة قصر اللوڤر .

وفى بادئ الأمر تأثر پوسان بالأسلوب الباروكي التكلّفي المعاصر له ، غير أن التأثير الأكبر تدفّق نحوه من الينابيع الأساسية التى استقى منها إلهاماته وهى المنحوتات اليونانية والرومانية ، ثم تصاوير رافائيل الدينية والقصصية ، ومهرجانات تتسيانو الباكخوسية المصوّرة وما شابهها . فعن رافائيل لقن كيف يوجز الإفصاح عن موضوعه فى إيماءة واحدة وكيف يبثّ فى وضعاته التعبير عما يجوس فى نفوس شخوصه من انفعالات . ومن تتسيانو الذى درسه عن قرب بين سنة ١٦٣٦ و١٦٤٠ لقن قيمة دفء اللون ووفرته ، فما نكاد نطالع ألوان پوسان الغزيرة التى تغشّيها مسحة نحاسية حتى يثب تتسيانو إلى ذاكرتنا . ويتجلّى دليل التأثير البندقي على پوسان فى ألوانه الزرقاء الكثيفة التى تشعّ على مقربة منها طبقة رقيقة من البرتقالي الدافيء تعمل على إظهارها وتكريسها .

ولم يكفّ پوسان عن دراسة الأعمال الكلاسيكية وعن تطبيق مُثله بحرية تامة في كافة أعماله التى تناولت فيما تناولت الموضوعات الدينية على نحو ما نرى فى لوحة « سجود الرعاة أمام الطفل يسوع » ( لوحة ٢٢٠ ) ، ولوحة « وباء أشدود » ( لوحة ٢٢١ ) . وكان پوسان حين رسم هذه اللوحة الأخيرة قد كرّس شهرته كفنان متفرّد ، فصوّر فيها الاضطراب الذى أصاب الفلسطينيين فى مدينة أشدود بعد أن نقلوا تابوت العهد الخاص ببني إسرائيل ، فثقُلت يدُ الربّ على أهل أشدود وأصاب المدينة اضطراب وفزعٌ عظيمان نفرت معهما من أجسادهم البواسير ( صموئيل ٥ : ١ ــ ١٠ ) . وهى المرة الأولى التى يظهر فى لوحات پوسان منظور معماري اقتبسه عن طراز عهد النهضة يحقّق تباينا ملحوظا مع الشخوص المفزوعة المضطربة في المشهد . هذا إلى المناظر الطبيعية التى تنطوي على قدر كبير من البساطة الآسرة مثل لوحة « الربيع » ( لوحة ٢٢٢ ) ولوحة « الخريف » ( لوحة ٢٢٣ أ ، ب ) .



**پوسان: صورة شخصية. متحف اللوڤر**

كذلك تناول پوسان الموضوعات الأسطورية والتاريخية مثل لوحات « انتصار فلورا » ( لوحة ٢٢٤ ) ، و« أورفيوس ويوريديكي » ( لوحة ٢٢٥ ) ، و« الرقص على أنغام الزمن » ( لوحة ٢٢٦ ) ، و« الإلهة ديميتير » ( لوحة ٢٢٧ ) ، ثم لوحته البديعة « الحفل الباكخوسي أمام تمثال پان » التى صوّرها خصيصا للكاردينال ريشيليو ( لوحة ٢٢٨ ) . وتكشف لوحة « اختطاف السابينات » ( لوحة ٢٢٩ ) عن الجهد الجبّار الذى بذله پوسان لتصوير تلك الأسطورة المتداولة القديمة والتي رجع فيها إلى مؤلفات المؤرخين الرومان مثل ليڤي وپلوتارخوس ومقتنيات المتاحف من المنحوتات والصور الرومانية لدراسة نماذج شخوص لوحته قبل تصويرها ، كما طالع كتاب ڤتروڤيوس عن العمارة لاستكشاف الطابع المعماري الذى كان سائدا وقتذاك . وما من شك أيضا فى أن پوسان حين شرع فى رسم لوحته كان قد قرأ ما سجّله الشاعر أوڤيد فى ديوانه « فن الهوى » عن هذا الحادث ، وهو ما يتجلّى لكل من قرأ هذا النص بعد أن تقع عينه على هذه اللوحة الخالدة ، إذ يستعيد مع أوڤيد قوله : « كنتَ يارومولوس أول من بثّ الفوضى



لوحة ٢٢٠ . پوسان: سجود الرعاة للطفل يسوع. الناشونال جاليري بلندن.

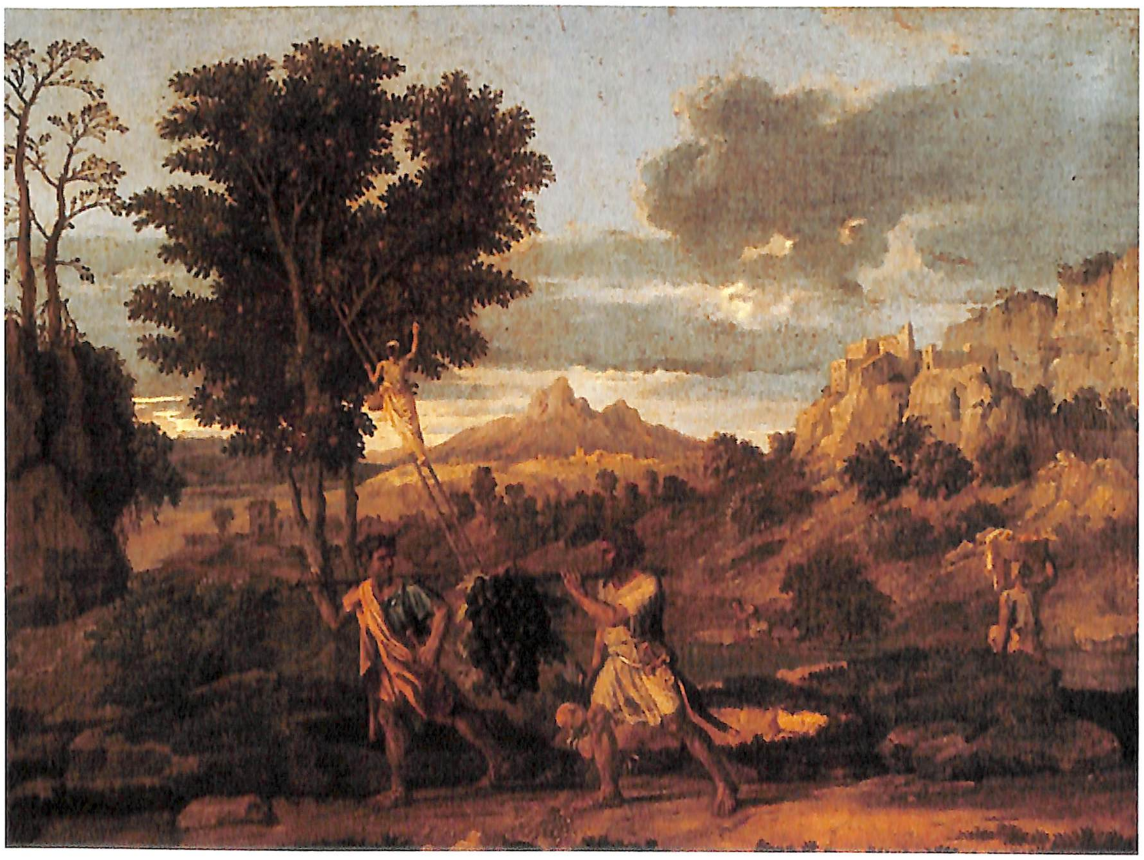
فى هذا الموقع حين أَمْسَتْ مَنْ اختُطفن من عشيرة سابين مُتعة للأعزاب من رجالك عندما كان المسرح المرمري ما يزال تَعْوِزُه الخيام الرائعة . وقتها كان القوم يجلسون على درجات مُعْشوشبة تتراكم على رؤوسهم بشَعْرها الأشعث أوراق الأشجار المتهاطلة ، ويتلفّت كل منهم يمنة ويسرة لعل عينيه تحظيان برؤية مَنْ يتشهّاها ويمتلىء بلهفته إليها قلبه . فى ذلك اليوم المشهود [ يوم اختطف الرومان السابينات ] هبّ الراقص يضرب أرض المسرح بقدمه مرات ثلاثا . وحين بدأ عازف الناى يُرْسِلُ أنغامه الساذَجة دوّى تصفيق القوم يجلجل جلجلة نابية ، وأومأ الملك [ رومولوس ] إلى أتباعه المتلهّفين إلى اختطاف السابينات بالبدء ، فما أسرع ما وثبوا وكأنهم وحوش كاسرة وقد تحشرجت حناجرهم بشبق عارم ، وأخذت أيديهم تهوي على مفاتن أجساد العذراوات لهفةً نهمة . كنّ يمامات مذعورات ينشدن الإفلات من بين مخالب صقور جارحة ، أو حملانا رُضّع يلمحن الذئبَ المفترس الجائع ، فَزعات يهرولن هرباً بفرائص مرتعدة وفى أعقابهن البرابرة المختطفون . ومن فرط الرُّعب علا مَلامحهن شحوبٌ وانطمس لونُ البَشَرة ، وإذا هنّ جميعا يتولاّهن هلعٌ واحد وإن كان لكلٍّ منهن مع الرُّعب مسلكها : فمنهن مَنْ أخذن يَشْدُدن جدائلهن ، ومنهن مَنْ جَمُدَن ذَهلات لا يتحرّكن ، وواحدةٌ تنتحب صامتةً ، وثانية تصرخ مستغيثة ، يأُمّاه . . . عبثا ! وثالثة تحبس دمعتها وتُنهْنِه ، ورابعة تخالفهن مستسلمةً ، وأخرى تُولّي هاربةً ، والموكب يمضي بعرائسه الأسيرات ، يزددن فتنةً رغم الذُّعر . وحين تحاول إحداهن أن تتأبّى على آسرها يَضُمّها إلى صدره الولهان . يرفعها بذراعيه إلى أعلَى ويناجيها : لِمَ تطمسين سحرَ عينك بالدمع ، وأنا لن أتجاوزَ ما فعل أبوك بأُمّك »(٤٤) .

نرى رومولوس فى موقعه المطلّ على المشهد عند مدخل المعبد إلى اليسار من اللوحة يومىء بإشارة البدء ببسط عباءته حتى يختطف كل روماني وفق الخطة المرسومة إحدى نساء قبيلة السابين ويفرّ بها . وعلى الرغم من انطواء الموضوع على العنف والانفعال الجارف إلا أن پوسان استطاع أن يوازن عناصر صورته بتوزيع الأضداد المتجاورة بإحكام وفطنة ، فإذا فزع الفرائس المُختَطَفات يتباين مع خمود مشاعر رومولوس وأتباعه الذي كان يدرك بحكم زعامته أن انبثاق المجتمع الروماني رهين بنشأة أسر وعائلات مستقرة ، وكانت هذه فى نظره غاية كبرى تُغتفر من أجل تحقيقها أية وسيلة . كذلك تتباين حركة البشر العاصفة كالدوّامة مع سكينة المعمار والمشهد الطبيعي فى خلفية الصورة ، كما تتباين أجساد السابينات الملساء كالمرمر المصقول مع العضلات البارزة تحت بَشَرة الرومان التى لوّحتها الشمس ، ويلفتنا تحديد پوسان للحواف المحوّطة بشخوصه وكأنما حُفرت بإزميل . ولا شك فى أن المتأمل لهذه الصورة يكشف ما أولاه پوسان من عناية فى دراسته للمنحوتات الكلاسيكية بالمتاحف الرومانية ، كما نراه قد طبع المبنى الظاهر فى يمين الصورة بما انطبع فى نفسه من أوصاف استقاها من كتابات ڤتروڤيوس عن البازيليكا الرومانية ، وهو دليل ساطع آخر على اهتمام پوسان الكبير بأدق التفاصيل .

وتعبّر لوحة « رعاة أركاديا » ( لوحة ٢٣٠ ) عن مزاج پوسان الشاعري ، إذ نحسّ ونحن نتأمل اللوحة وكأن شخوصها تطلّ من إحدى قصائد ڤرچيل الرعوية ، على حين تبدو الراعية وكأنها إحدى ربّات الفن فى مسرحية لكُورْنِيْ ، وقد عكفوا على تبينّ حروف النقش اللاتيني فوق التابوت : « وأنا الآخر قد عشتُ ذات يوم فى أركاديا Et in Arcadia ego » . وتبدو عبارة هذا الراعي الراحل الموجزة الذى عاش مثلهم وعرف العشق الذى عرفوه عميقة الدلالة حتى لنكاد نرى الشَّجَن وقد انطبعت به ملامحهم . ويتواصل فى هذا التكوين جذع المرأة مع جذع الشجرة ليشكّلا معا المحور الرأسى للّوحة بامتداد التابوت للإيحاء بالتوازن الأفقي ، كما نلاحظ أن كل إيماءة بل كل خط يخضع لما يشبه المنطق الهندسي السائد فى اللوحة . ولا شك فى أن هذا الموضوع قد استمال پوسان فإذا هو يعبرّ هو الآخر عن « أركادياه » الخاصة فى إيطاليا ، ويقضي عمره منتشيا وسط الآثار الكلاسيكية يصغي إلى صدى أصوات الماضي تتردّد على غرار النقوش المحفورة فوق هذا التابوت ، فحذا حذو القدامى فى البحث عما هو خالد ضمن ما هو فان ، وعن الصفة العامة فى النموذج الفردي ، وعن العالمية فى الخصوصية ، وعن الوحدة فى التنوّع . وبهذا تواكبت روحانية فكر پوسان المنضبط وجماله فى لوحاته مع مسرحيات كورنيْ وفلسفات ديكارت وپاسكال المعاصرة له .



لوحة ٢٢٢. پوسان: الربيع. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٢٣ أ. پوسان: الخريف. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٢٣ ب. پوسان:
الخريف. تفصيل.

لوحة ٢٢١. پوسان: وباء أشدود. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٢٤. پوسان: انتصار فلورا. متحف اللوڤر.





لوحة ٢٢٥. بوسان: أورفيوس ويوريديكي. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٢٦. پوسان: الرقص على أنغام الزمن. مجموعة والاس بلندن.



لوحة ٢٢٧. پوسان: الإلهة ديميتير. ربّة الخصوبة والخيرات. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٢٢٨. پوسان: الحفل الباكخوسي أمام تمثال الإله پان. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٢٣٠. پوسان: رعاة أركاديا. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٢٩. پوسان: اختطاف السابينات. متحف المتروپوليتان بنيويورك.

# شارل لوبران (١٧٥٥ ـ ١٨٤٢)

كان شارل لوبران Le Brun أحد المصوّرين الذين هدتهم ثقافتهم الواسعة إلى أن يغدو الأداة المثلى لابتكار نظام فني شامل يُعلي من شأن الملكية المطلقة . وكان أول مَنْ رعاه الفنان فوكيه الذى عهد إليه بتزيين قصر ڤو Chateau de Vaux للوزير كولبير الذى عثر فى شخصه على مَنْ يحقّق له هيمنة الدولة على الحِرَف والفنون . وكان لوبران ممن تأثروا بالفنان پوسان خلال إقامته فى روما ، لكنه برغم كونه صديقا شديد الإعجاب والتقدير لفن پوسان إلا أنه فضّل صخب الحياة الناعمة فى قصر ڤرساي على إيقاع الحياة الوادع فى إيطاليا . وإذ كان لوبران انتهازيا من الطراز الأول فقد بذل قصاراه لمداهنة رجال البلاط كى يوكلوا إليه تصميم أزياء مهرجانات لويس الرابع عشر ، وكذا تصميم نافورات الحدائق والنسجيات المرسّمة فى القاعات والردهات . وقد ساعده كثيرا أسلوبه فى التصوير وكذا نفاقه وتزلّفه شأن حاشية الملوك فى صعوده السريع نحو منصب مدير أكاديمية الفنون الجميلة ، والمصوّر الأول للملك ، ورئيس المحارف الملكية للنسجيات والأثاث ، بل والحَكَم الفني للعهد كله ، فإذا هو يصوّر پورتريه الشانْسُلْييه سيجييه Chancelier Séguier قاضي القضاة في عهدىْ لويس الثالث عشر ولويس الرابع عشر ، والذي ظل حتى وفاته يبسط حمايته على لوبران . ويبدو فى هذه اللوحة الفريدة ( لوحة ٢٣١ ) ممتطيا صهوة جواده المطهّم فى الموكب المرافق لماريا تيريزا ملكة النمسا أثناء زيارتها لپاريس عام ١٦٦٠ في تكوين فني شديد البساطة والواقعية دون التخلّي عن العظمة التى كانت عنوان القرن السابع عشر . ويأسرنا التناغم الرقيق بين الألوان الزرقاء والبنّية والبيضاء التى تفصح عن رقة متناهية ، وكذا الجمال البادي على وجوه الغلمان الوصفاء المصاحبين للموكب .

وكانت لوحته « دخول الإسكندر الأكبر مظفّراً إلى بابل » ( لوحة ٢٣٢ ) مثل معظم صوره الأخرى واحدة من سلسلة اللوحات الضخمة الخاصة بفتوحات الإسكندر الأكبر والمصمَّمة خصيصا لتزيين جدران القاعات الداخلية الفخمة بقصر ڤرساى . ولمّا كان لويس الرابع عشر قد أفرد الكثير من وقته وجهده لميادين القتال وساحات الوغى ممارسا مهام « مارس » إله الحرب فقد دأبت حاشيته على استقباله عند عودته ظافرا من معاركه الحربية بوصفه الإسكندر الثاني . ومن ثم لم يَخْفَ على أحد ما تُشير إليه صورة الإسكندر فى بؤرة اللوحة ، فقد أزاح لوبران الجيش المنتصر بفطنة ودهاء خارج لوحته حتى يتيح للإسكندر الهيمنة وحده على مشهد النصر من فوق مركبته التى تجرّها الفيلة . ولقد خُيّل إلى لوبران أنه يطبّق نفس نظريات پوسان غير أن لوحاته فى حقيقة الأمر تكشف عن التخلّف الذى يُصاب به الفنان حين يُعنَى بحرفية التقاليد مع اطّراح ما يكمن فيها من فكر وروح ، حتى ليحقّ لنا أن نعدّ لوبران مُزخرفا أكثر منه مصوّرا ، فلقد كانت صوره تؤدي دورا زخرفيا محدودا وهى فى موقعها الذى خُصّص لها ، لكنها ما تلبث أن تفقد كل قيمتها حين تُنتزع بعيدا عنه وتُدرس كموضوع مستقل بذاته .

وتتجلّى مقدرة لوبران الحِرْفية عند تأمّل دراساته عن تعبيرات ملامح الوجه ، مثلما نرى فى مقارنته بين رؤوس الإنسان الغاضب ورؤوس النسر ( لوحة ٢٣٣ ) ، ودراسته عن تغيّر ملامح القسمات الإنسانية فى لحظات الدهشة والاستغراق فى الانتباه والغضب ولحظات الإعجاب والبكاء والضحك واليأس ( لوحة ٢٣٤ ) . وفى الحق إن براعته تكمن فى دقة خطوطه وصرامتها وإن أعوزها التوهّج الروحي الذى نفتقده على سبيل المثال فى پورتريهه للويس الرابع عشر ( لوحة ٢٣٥ ) بما فيه من جمود وتسطيح .

ومن بين إنجازات لوبران فى ڤرساى « دَرَج السفراء » و« قاعة المرايا » ، وإليه يعزَى تحويل مصنع جوبلان Gobelins ( ١٦٦٢ ) بناء على أوامر كولبير إلى مركز للصناعات الفنية لا ضريب له لتزويد القصور الملكية بما يلزمها من أثاث وتحف وأدوات ونسجيات مرسّمة مستخدما فيه أمهر المصوّرين والمثّالين والنسّاجين والصيّاغ وغيرهم .

وقد اندفع الملك لويس الرابع عشر بحماسة فى اقتناء المزيد من اللوحات المصورة بفضل وزيره كولبير Colbert ، غير أن النزوع نحو الاقتناء ما لبث أن أخذ منحى جديدا بإيثاره المنجزات القومية على المنجزات الأجنبية استجابة لنصيحة لوبران ، حتى اقتصر الشراء شيئا فشيئا على صور پوسان وغيره من الفنانين الفرنسيين . وفى عام ١٧٠٩ بلغت مجموعة لويس الرابع عشر ألفين وأربعمائة صورة منها تسعة وعشرون لپوسان . وعلى حين كان الهدف الأساسي منها هو تزيين الأبهاء الملكية إلا أنها كانت فى الوقت نفسه مادة خصبة يلقن عنها المصوّرون الفرنسيون والدارسون ، كما باتت موضوعا للمحاورات داخل الأكاديمية ، وأصبح التباين بين أسلوبىْ روبنز وپوسان هو محور الجدل ، ذلك أن كلا المصوّريْن كانا غارقيْن إلى آذانهما فى الكلاسيكيات ، ويعكسان الروح المناهضة لحركة الإصلاح الديني ، ويمثّلان التقاليد الأرستقراطية كلٌّ بطريقته . ولكن على حين كانت اندفاعات روبنز طليقة بغير حدود ظل پوسان متحفّظا ، وبينما كان روبنز يضرب بفكرة الالتزام والانضباط عرض الحائط ويشحن صوره بالحركة العنيفة ، التزم پوسان بقيمه « الشكلية » البحتة ، وعلى حين جاءت شخوص روبنز ناعمة بضّة بدت شخوص پوسان جامدة فى صلابة التماثيل ، وبينما يجرف روبنز مشاهديه فى عواصفه البركانية المجتاحة أشاعت صور پوسان الإيحاء بالتأمل الهادىء . ومن هنا لم تكن ثمة غرابة فى أن يشطر قادة الأكاديمية المولعون بپوسان مصوّري النصف الأخير من القرن السابع عشر إلى معسكرين على طرفىْ نقيض هما أشياع روبنز وأشياع پوسان .



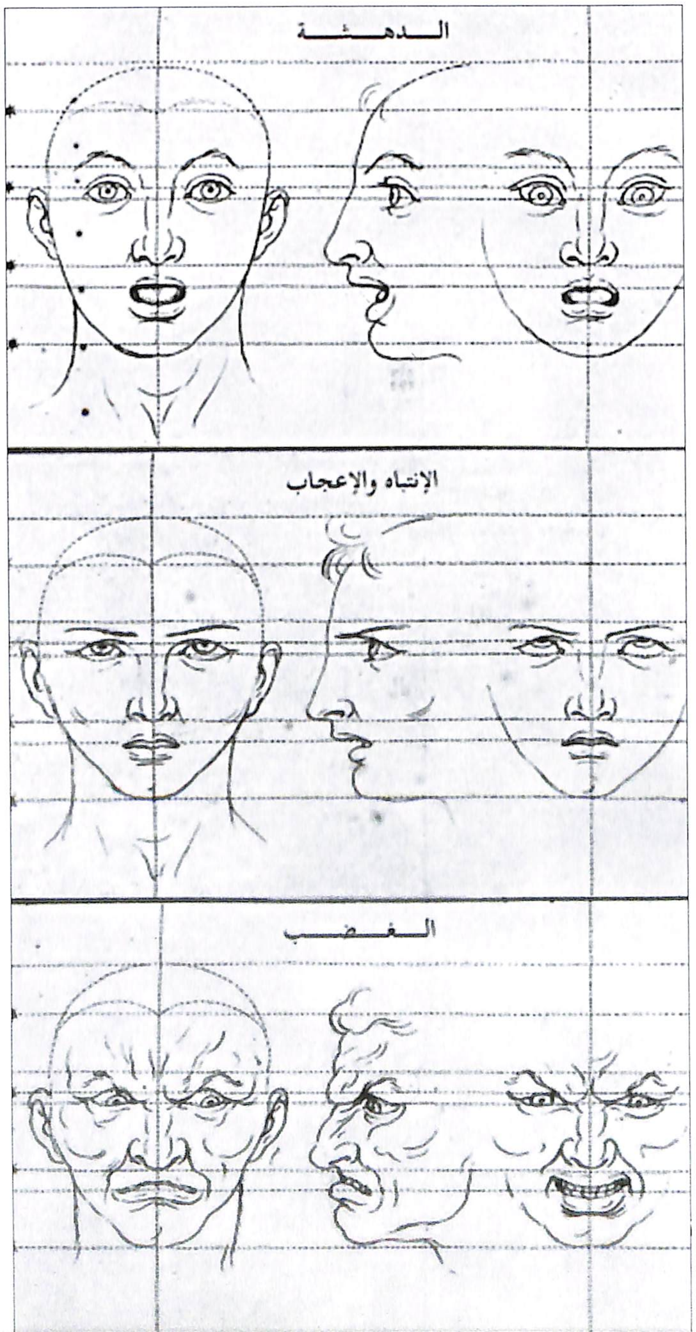
لوحة ٢٣١. شارل لوبران: الشانْسُلْييه سيجْييه قاضي القضاة في عهديْ لويس الثالث عشر ولويس الرابع عشر وأعظم رعاة الأكاديمية الفرنسية. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٣٢. شارل لوبران: دخول الإسكندر الأكبر مدينة بابل ظافراً. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٣٣. شارل لوبران: دراسة مقارنة بين رأس الإنسان ورأس النسر.




لوحة ٢٣٤. شارل لوبران: دراسة للحظات الدهشة والإنتباه والإعجاب والغضب.



لوحة ٢٣٥. شارل لوبران: پورتريه لويس الرابع عشر. متحف اللوڤر.



# كلود لوران (١٦٠٠ ـ ١٦٨٢)

و

كان كلود لوران Claude Lorrain أحد اثنين ارتقيا قمة تصوير المناظر الطبيعية خلال القرن السابع عشر . أما ثانيهما فهو رويزديل الهولندي . وقد نشأ كلود لوران فى أحضان الفقر ورحل إلى إيطاليا فى سن مبكرة ثم عاد إلى وطنه فرنسا من جديد ليعاود الرحيل ثانية إلى أن استقر بقية حياته فى روما شأن صديقه ومواطنه پوسان ، يرسم المناظر الطبيعية من حوله متأثرا بأطلال روما الكلاسيكية وذكرياتها القديمة ، فتهافت عليه هواة الفن من الإيطاليين ومن الزوّار الوافدين من الإنجليز والفرنسيين . غير أنه كان على النقيض من پوسان كلاسيكيا فى مضمون موضوعه لا فى أسلوبه ، وقلّ أن يعطى اهتماما لموضوع لوحاته ، إذ كان الموضوع الحقيقي فى نظره هو الألق الذهبي للشمس الغاربة على الموانىء الكلاسيكية القديمة . فكلود لوران مصوّر حالم ، ولوحاته قصائد شعرية من الأضواء والمياه والأشجار والأعمدة تستهين قريحةُ ناظمها بالبَشَر . وكل ما تصوّره فرشاته من عمائر وقصور وأبهاء وأعمدة وسفن كالأطياف وقوارب واهية الصواري هو أخيلة ورؤى فنية يُشكّل فيها الطبيعة على هواه . غير أن الذوق العام فى عصره لم يكن ليرتضي لوحات المشاهد الطبيعية التى تخلو من الشخوص الآدمية مهما كان جمالها ، فاحتال على ذلك بالتفرغ الكامل لإتقان رسم مشاهده الطبيعية الأثير مُوكلاً إلى عدد من معاونيه رسم الشخوص المتناثرة هنا وهناك لتوحي بموضوع أو بحدَث يُشْبع رغبةَ مشاهديها ، وإن لم تأت هذه الشخوص متميزة قادرة على الكشف عن نفسها مما يشقّ علينا معه أن نتبيّن إحداها من الأخرى . كما جاءت عناوينه التى يطلقها على لوحاته غامضة هى الأخرى ، مثل مشهد بلقيس ملكة سبأ أو ارتقاء القديسة أورسولا متن السفينة أو مغادرة كيلوپاتره للسفينة أو طرد سارة لهاجر . وما من شك فى أنه كان يفعل ذلك عامدا كي يحفز الجمهور إلى شراء لوحاته فيقول متندّرا : « إني أبيع شخوص لوحاتي على حين أننى أهب ما فيها من مناظر طبيعية هديّة للمشترين » .

ونستطيع أن نلمس الحسّ الشاعرى الذى ينبض فى عالم هذا الفنان السابح فى ضباب التخيّل من سلسلة لوحاته عن الموانىء والمراسي والثغور التى يحتفظ بأغلبها متحفا الناشونال جاليري بلندن واللوڤر بباريس ، والتى يتزاوج فيها الحلم مع الواقع . وتتجلّى فى هذه المناظر مثل مشهد « زيارة البطل أينياس لجزيرة ديلوس » ( لوحة ٢٣٦ ) ، ومشهد « ارتقاء القديسة أورسولا » متن السفينة ( لوحة ٢٣٧ ) نشوة كلود لوران الذاتية حيث ينطلق فى فراغ غير محدد تتداخل فيه ضبابية مصهورة فى ضوء الشمس ، فهو كمصوّر للأثر الضوئي وشروق الشمس وغروبها فنان بغير ضريب ، حتى لقد كان أقصى ما يطمح إليه الفنان تيرنر Turner الإنجليزي منافسه فى تصوير المناظر الطبيعية فيما بعد أن تُتاح للوحاته فرصة مجاورة مناظر لوران على جدران الناشونال جاليري بلندن . لقد كانت مخيّلة لوران مبتكرة المناظر الحلوية الساحرة الأخّاذة السابحة فى ضوء ذهبي غير واقعي هو مزيج من أشعة الشمس والضباب ، هى التى حاكاها كل من تيرنر وكورو Corot . وقد عمل لوران فى معظم أعماله على خلق التوازن فى تكويناته الفنية على كلا جانبيْ أمامية الصورة بالمباني والأشجار التى كان يرسم أدق تفاصيلها بعناية فائقة ، وبهذا يجتذب العين بعيدا فى الفراغ المحصور بينهما ، حيث المشهد الشديد العمق فوق مياه البحر أو على امتداد الأرض صوب الأفق اللامتناهي .



لوحة ٢٣٦. كلود لوران: زيارة: البطل أينياس لجزيرة ديلوس. الناشونال جاليري بلندن.





لوحة ٢٣٧. كلود لوران: القديسة أورسولا في طريقها إلى ارتقاء متن السفينة. متحف اللوڤر.

## چورچ ديلاتور (١٥٩٣ ـ ١٦٥٢)

يبرز من بين مصوّري القرن السابع عشر الفرنسيين چورچ ديلاتور George de la Tour الذى قضى معظم حياته فى مسقط رأسه بإقليم اللورين حيث مرسمه الذى كان يعجّ بنشاط لا ينقطع . وقد ذاع صيته فى باريس عندما عُينّ ضمن مصوّري الملك لويس الثالث عشر ، وكان من قبل ينعم برعاية أمراء اللورين الذين كانوا على صلة وثيقة بآل مديتشي فى فلورنسا ، ومن هنا كانت رحلته إلى إيطاليا التى تعرّف فيها على خلفاء كاراڤاچيو الذى لقن عنه الكثير من تقنيّة أسلوبه الفاتح والداكن « كيارو سكورو » ، كما تكشف أعماله عن علاقته بمصوِّرى أضواء الشموع الهولنديين وخاصة هونثورست Honthorst . وعلى يدىْ ديلاتور اكتسب أسلوب كاراڤاچيو والمدرسة الهولندية فى إنارة المشاهد بالضوء الصناعي روعة بغير نظير ، ظفر من أجلها بلقب « أستاذ الشّموع » .

وقد جاء على ألسنة بعض المتصوّفة المسلمين من مشارقة وأندلسيين إشارة إلى ما يجدونه فى الليل من خلوة صحيحة تصلهم بالمعشوق الأول وهو مالا يجدونه فى النهار الفاضح ، ومن أجل هذا كانوا يؤثرون الليل بنجومه على النهار . وعن هذه النزعة التصوّفية الأندلسية كانت النزعة التصوفية التى سادت بعض مسيحيي أوربا فى القرن الحادى عشر . وهذا الذى نزع إليه متصوّفة المسيحية مثل القديسة تيريزا من أڤيلا وغيرها نزع إليه بعض المصوّرين مثل كاراڤاچيو وديلاتور وغيرهما ، فكان تصوير الليل هو الفرصة الوحيدة التى تتيح لهم الكشف عن كل مكنون ، وعلى هذا جرت تصاويرهم .

وتشدّنا لوحة « مريم المجدلية في لحظة تأمل على ضوء شمعة » ( لوحة ٢٣٨ ) بانقضاض ضوء الشمعة وصورتها على صدر مريم انقضاضا يكشف عن تماسك كتلته الملساء ، كما يشدّنا بتناغم اللون الأحمر البنفسجي مع اللون الذهبي ، وبساطة كتل التكوين الفني ، ورهافة التحوير الذى نعهده دائما فى المدرسة الفرنسية . كذلك تكشف لوحة « يوسف النجار والصّبيّ يسوع » ( لوحة ٢٣٥ ) بتفاصيلها الشديدة الواقعية عن الجهد الشاق الذى يبذله النجار الضخم البنية القويّ الساعد بعروقه النافرة المتفجّرة وتغضّنات جبينه . وعلى النقيض من هذا الطيف الظلّي المادي الثقيل الكتلة يتألق الطفل يسوع وقد أضفى عليه ضوء الشمعة روحانية شفّافة . ورويدا رويدا ندلف إلى الغموض الذى يكتنف اللوحة حيث نشهد فى الظل العارضة التى ينقبها النجار فتستحضر ذاكراتنا الصليب . وستبقى لوحة « يوسف النجار والصّبيّ يسوع » من أجمل النماذج المصوّرة للمشاهد الليلية والدينية ، تنبض بمجد ديلاتور بوصفها أروع ما قدّمه . غير أن الكسوف لم يلبث أن غشّى اسم چورچ ديلاتور تحت تأثير سوط دكتاتورية لوبران وأكاديميته . ومع ذلك فلا ننسى أن لويس الثالث عشر قد ظل إلى النهاية مولعا بأسلوبه إلى الحد الذى قرر معه نزع كل اللوحات المعلقة بغرفة نومه ليستبدل بها لوحة « القديسة إيرين تبكي مصير القديس سباستيان المفجع » لچورچ ديلاتور ( لوحة ٢٤٠ ) .

ولم يُبْعد مؤرخ الفن رينيه ويج حين لقّب چورچ ديلاتور « بأستاذ الجفون المُسْدَلَة » ، فلا نجد فى شخوصه الذين صوّرهم مستغرقين فى تأملاتهم مَنْ يشخص ببصره نحونا وقلّ أن يلتفت أحدهم إلى الآخر ، وهو ما لم يفعله في لوحاته التى رسمها فى المرحلة الأولى من حياته ، إذ جميعهم منشغلون بالتأمل فى نفوسهم يستكنهون ما فيها من أسرار خفيّة ، كما نجدهم مطرقين بأبصارهم إلى الأرض وقد أسدلوا جفونهم فى خشية وتواضع ، وهو ما يعكس وَقْدة التوهّج النفسي ، فيبدو يوسف النجار وكأنه مستغرق فى سبات تراوده أحلام ، ويبدو القديس سباستيان يعالج سكرات الموت والخنجر مستقر في صدره وكأنه فى غمرة من التفكير لمغادرته العالم الزائل إلى العالم الخالد . وحتى الطفل الوليد حين صوّره ديلاتور لأول عهده بالحياة جعله هو الآخر ذا نظرة عميقة تأملية إلى ما فى نفسه علّه يستشفّ منها ما يخبئه له الغيب . . . ولِمَ جاء ؟ ( لوحة ٢٤١ ) .

ولعل ميلَ ديلاتور إلى أن يخصّ نفسه بتصوير ما يُجنّه الليل مردّه إلى أنه كان يرى الضوء الباهرَ يحول دون النفاذ إلى النفس ولا نقع فيه إلا على ما هو مادي . ومن هنا كانت كراهيته لتصوير المشاهد الباهرة الأخّاذة ، وكذا تصوير كل ما هو حركي لأنه ينتزع من المشهد صفة السكون والتأمل ، فالحركة الحقيقية فى رأيه لا تتجلّى إلاّ فيما تخفق به النفوس ، لكأنه يستشرف مقولة أنطوان ده سانت إكسوپرى على لسان « الأمير الصغير » : المرء لا يُحسن الرؤية إلا بقلبه ، فالجوهر خفيّ عن الأنظار » .

ولا يحذو ديلاتور حذو كاراڤاچيو فى تصويره للمناظر الليلية فحسب بل فى تصويره أيضاً لعامة الناس على نحو ما نرى فى لوحة « لاعبات الورق » ( لوحة ٢٤٢ ) ولوحة « عازف الچيروندا الضرير » ( لوحة ٢٤٣ ) ، ولوحة « المنجّمة تقرأ الطالع » ( لوحة ٢٤٤ أ ، ب ، ج ) .

ولقد غشّى النسيان هذا الفنان منذ اختفت لوحاته التى كانت تُنسب خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر إلى أشياع كاراڤاچيو إلى أن بدأ الدارسون منذ بضع سنين يجمعون لوحاته والوثائق الخبيئة بالأرشيف المتحدّثة عن فنه ، فأتيح لهم إلقاء الضوء على عبقرية هذا الفنان الذى لم تكد لوحاته تُعرض عام ١٩٣٤ فى معرض الفن الواقعي بباريس حتى أعادت إليه ما كان جديرا أن يظفر به من شهرة وتكريم .



لوحة ٢٣٨ . چورچ ديلاتور: مريم المجدلية في لحظة تأمل على ضوء شمعة. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٣٩. چورچ ديلاتور:
يوسف النجّار والصّبيّ
يسوع. متحف اللوڤر.



لوحة ٢٤٠. چورج ديلاتور: القديسة إيرين تبكي مصير الشهيد القديس سباستيان. كنيسة بروليه. پيدمونت.



لوحة ٢٤١. چورچ ديلاتور: الوليد الجديد. متحف رِنْ بفرنسا.



لوحة ٢٤٢. جورج ديلاتور: لاعبات الورق. متحف اللوڤر. (تفصيل).





لوحة ٢٤٣. جورج ديلاتور:
عازف الچيروندا الضرير. متحف
الفنون الجميلة. نانت.



لوحة ٢٤٤ أ. چورچ ديلاتور: المنجّمة قارئة الطالع. متحف المترو پوليتان.



لوحة ٢٤٤ ب. چورچ ديلاتور:
المنجّمة. (تفصيل).



لوحة ٢٤٤ ج. چورچ ديلاتور:
المنجّمة. (تفصيل).



لوحة ٢٤٥ . لوسُوير: ربّات الفنون كليو وثاليا ويوتيربي. متحف اللوفر.

## لُوسُــوِيْـر (١٦١٦ ـ ١٦٥٥)

وثمة فنان آخر مبدع هو أوستاش لُوسُوِيْر Eustache Le Sueur الذى لقن التصوير الإيطالي عن أستاذه سيمون ڤوِيه Simon Vouet . وإذا كان لوسوير لم يذهب قط إلى روما إلا أنه تأثر التأثر كله برافائيل على نحو ما نشاهد فى لوحة « ربّات الفنون » ( لوحة ٢٤٥ ) المحفوظة بمتحف اللوفر ، والتى تعدّ تحفة لوسوير الخالدة فى ميدان التصوير الدنيوي والأسطوري ، حيث تستند كليو ربّة التاريخ إلى جذع شجرة مرتكزة على كتاب ضخم وممسكة ببوقها الذائع الصيت ، وتجلس ثاليا ربّة الملهاة تتأمل قناعها ، على حين تعزف يوتيربي ربّة الموسيقى والشعر الغنائي على المصفار . وما من شك فى أننا نستطيع أن نحسّ عن بُعد تأثير رافائيل الذى لم يملك لوسوير الانفصال عنه فى أنماط الوجوه الإيطالية ، وفى التكوين الهرمي لمجموعة الشخوص ، على حين يكمن الطابع الفرنسي لهذه اللوحة فى تعبيرات شخوصه المتأملة المستغرقة فى حلمها المكنون . وثمة مسحة من الورع تتجلّى فى الجفون المُسْبلة والنظرات الحالمة لهذا الثلاثي الذى جمع بين آحاده تواؤم أخّاذ وتناغم رائع ، فضلاً عماً أشاعه الفنان فى أرجاء اللوحة من غبار الذهب سحراً وفتنة .



**لوحة ٢٤٧ . لونان: وجبة الفلاحين. متحف اللوفر.**

## لُونَـــان (١٥٩٣ ـ ١٦٤٨)

ولا يفوتنا ونحن نستعرض مصوّري القرن السابع عشر الفرنسيين من إطلالة عجلَى على الأخوة لونان Les Le Nain ، وهم ثلاثة مصوّرين فرنسيين أشقّاء : أنطوان ولُوى وماتيو ، لا يُعرف الكثير عن ماضيهم غير ظفرهم بعضوية أكاديمية الفنون الجميلة فى عام ١٦٤٨ ، وكان لُوى ألمع الأخوة وأعلاهم عبقرية . وقد تميّز بأسلوب فرنسي صميم فرض نفسه نموذجا للمحاكاة حتى القرن الثامن عشر ، ويعدّ أحد أعظم مصوّري القرن السابع عشر بواقعيته المتعاطفة مع شخوصه وجمال تكويناته المأخوذة عن حياة الفلاحين ، مثل لوحتيه المحفوظتين بمتحف اللوفر « أسرة ريفية » ( لوحة ٢٤٦ ) و« وجبة الفلاحين » وإن شئت « حواريي عماوس »[٤٠] ( لوحة ٢٤٧ ) . والواقع أن كل فن لونان يتلخّص فى هذا المشهد حيث تتحول الوجبة الريفية إلى معجزة بظهور السّيد المسيح ، وإذا هو يُضمّن لوحته الموضوعات التى يُؤْثرها ، وهى بضعة شيوخ وبضعة أطفال يلهون ، وجرو صغير جاثم فى مكانه ، كما عبّر عن الوجبة المقدسة بكأس نبيذ ورغيف خبز . وفى اللحظة التى شرع فيها الرجال الثلاثة فى تناول وجبتهم المتواضعة تفتّحت عيون التلاميذ فجأة على مشهد المسيح وهو يكسر الرغيف بيده بينا شعّت عيناه بالنبل والصفاء . ويكشف لونان دائما عن الانفعالات الكامنة فى الوجدان من خلال أبسط الإيماءات المألوفة ، مثلما كانت تأسره حركة يد الفلاح المتمهّلة الوقور وهو يرفع كأسه ويكسر خبزه فى غير سوقية ، كما تُشيع بساطة تكوينه الفني فى نفوسنا الراحة والسكينة بقدر ما تشدّ انتباهنا الوجوه الرصينة الطّلعة الجادة التعبير .

وقد تعاون لُوى لونان مع شقيقيه فى إنجاز العديد من اللوحات ، وعلى الرغم من أنه قد ظفر بنصيب من التكريم إلا أن النسيان قد طواه شأن جورج ديلاتور بفعل الذوق الأكاديمي المتزمّت فى عهد لويس الرابع عشر . وعلى غراره أيضا عاد اسمه إلى الظهور ثانية فى نهاية القرن الثامن عشر ، غير أن محاولات التمييز بين منجزاته ومنجزات شقيقيه لم تبدأ إلا منذ سنوات فحسب .



لوحة ٢٤٤. لونان: أسرة ريفية. متحف اللوفر.

الفصل الخامس

# طراز الباروك الإنجليزي المحدود [ذو الهويّة الوسطيّة]

مع انتهاء العهد البيوريتاني المتزمّت بغيبة أوليڤر كروموِيل وعودة الملكية ، وعلى إيقاع خطوات شارل الثاني ( ١٦٣٠ – ١٦٨٥ ) وهو فى طريقه إلى كاتدرائية وستمنستر كى يُتوَّج ملكا عام ١٦٦١ تعانقت أنغام موسيقى القِرَب والأبواق مع هتافات الترحاب من شعبه الذى كان قد ضاق ذرعا بالحروب الأهلية وبِصرامة المثالية البيوريتانية . كانت فرحة شعب يأمل فى عودة السلام مع عودة الملكية دون أن يتوقّع أن تعداده سينكمش بعد بضع سنين نتيجة انتشار وباء الطاعون ، وأن مدينته ستُسوَّى بالتراب فى أعقاب حريق لندن الكبير عام ١٦٦٦ ، وأن عهد عودة الملكية يُبشّر بإشراقة عصر عالم جديد يُعيد إليه أمجاد ماضيه الزاهر .

ولقد تألقت صورة هذا العهد بما تزخر به الملكية عادة من مباهج وأفراح وما ينعم فيه النبلاء من مجون والنساء من تحرّر ، فظفرت أقاصيص العشق باهتمام أكبر مما ظفرت به أشعار چون ملتون التى تهزّ القلوب وبلاغة الأديب چون درايدن وعبقرية اسحق نيوتن الرياضية وجلال معمار كرستوفر رِنْ وهارمونيات موسيقى هنري پيرسيل . وفى الحق إن الملك المرح المولع بالفن والأدب لم تُشغله الملذّات والمتع الحسيّة عن شؤون الحكم الجادة ، فقد قُدّر له فى صباه أن يتابع المحاكمات والمحن التى أعقبت حكم أبيه شارل الأول الذى جُزّت رأسه تحت المقصلة ، وأن يشهد خلال الفترة التالية فى منفاه بفرنسا من الأحداث ما صقل شخصيته وأنضجها . وإذ كان من هواة علم الفلك فقد دفعه حماسه له إلى إنشاء مرصد جرينيتش ، كما أدّى اهتمامه بالفن دورا هاما فى تطوير مسرح « عودة الملكية » Restoration والنهوض به ، وحفزه تذوّقه للفنون إلى مؤازرة كرستوفر رِنْ فى بعث فن العمارة من جديد فى البلاد ، وكان عشقه للموسيقى جارفا لم يتورع معه عن الغناء بصوته الأجشّ فى بعض الأحيان . كانت السنوات التى قضاها فى بلاط لويس الرابع عشر والتى أورثته بعض ممارسات البلاط الماجنة قد أجّجت فى نفسه قدرا كبيرا من الحماس لفنون القارة الأوربية حتى غدت لندن فى عهده بمثابة ضاحية ثقافية لڤرساىْ بالقدر الذى تستسيغه أذواق رعاياه . ولا نزاع فى أن لندن قد مرّت خلال فترة عابرة إبان حكم أبيه شارل الأول بمرحلة تألق فيها بعض الفن الأوربي عندما عهد إلى أنطوني ڤان دايك تلميذ روبنز بتصوير البورتريهات الملكية ، وإلى المعماري إنيجو چونز Enigo Jones بتشييد دار الولائم فى حى هوايت هول لتكون نواة قصر ملكي ، غير أن شارل الثاني رأى أنه قد آن الأوان لأبواب لندن أن تُفتح على مصاريعها ، فأوفد مندوبا خاصا إلى إيطاليا أوْكَلَ إليه شراء أولى المقتنيات الملكية من اللوحات المصوّرة ، كما عيّن الموسيقار وليام داڤينانت William Davenant – الذى كان ضيف شارل وأمه إبان إقامتهما فى باريس ودرس عن كثب أساليب لوللّي Lully الفنية – أول مدير للأوبرا فى إنجلترا . وعندما ضاق المؤلف الموسيقي الفرنسي روبير كامبير Robert Cambert ذرعا بدهاء لوللّي ودسائسه فتح له البلاط الإنجليزي ذراعيه مرحّبا . وأرسل الملك إلى باريس موسيقيا شابا واعدا فى سن السابعة عشرة هو پِلْهام همفري Pelham Hamfrey – الذى ما يلبث أن يغدو أستاذ هنري پيرسيل فيما بعد – ليتمثّل نهج لوللّي فى إدارة أوركستراه وباليهاته . وكما كان لويس الرابع عشر فخوراً باقتناء أوركسترا مكوّن من أربعة وعشرين كمانا فإن ذلك حفز شارل الثاني على أن يكوّن بدوره مجموعة موسيقية مماثلة . وعندما تلفّت الملك حوله باحثا عمّن هو جدير بتشجيعه فى مجال الشعر وقع اختياره على درايدن Dryden الذى كان بدوره وثيق الصلة بالأديب الفرنسي بوالو وبالمسرح الفرنسي الباروكي ، وما إن بلغ شارل الثاني أن لويس الرابع عشر ووزيره كولبير يتأهّبان لتعديل مبنى قصر اللوڤر حتى سارع بإرسال كرستوفر رِنْ إلى باريس لدراسة التصميم الجديد والالتقاء بالفنان برنيني والمهندس پيرو .

وكان حى « السيتي » City [ المدينة المركزية ] خلال عهد عودة الملكية مركزا تجاريا لا يخضع لسيطرة الكنيسة أو الملك ، وما يزال إلى يومنا هذا مستقلا عن مجلس مدينة لندن ، بل إن على الملك البريطاني أن يستأذن – نظريا على الأقل – من عُمدة السيتي Lord Mayor كي يجتاز حدوده الإقليمية . وكانت هذه المدينة المركزية [ حيّ السيتي ] في القرن السابع عشر بسكانها البالغ عددهم نصف مليون نسمة هى لندن العاصمة ، بينما احتفظت الطبقة الأرستقراطية بدُورها الريفية بعيدا عن لندن التى خلّفوها لطبقة التجار والكتبة يعملون فى حوانيتها نهارا ويصعدون إلى طوابقها العليا مساء . وقد ظل هذا نهج الطبقة المتوسطة المحافظة حتى وضع القدر نهاية له حين شبّ حريق مدمّر فى عام ١٦٦٦ أتى على ثلاثة عشر ألف منزل وأربعمائة شارع وتسعين كنيسة بما فى ذلك كاتدرائية القديس پول القديمة التى شُيّدت فى أعقاب الغزو النورماندي . وقبل أن يتلاشى دخان الحرائق المتصاعد من الأطلال الباقية اندفع كرستوفر رِنْ يضع تخطيطا لإعادة بناء المدينة بأسرها بعد أن أتاح له الحريق فرصة لم يُتحها لغيره من المهندسين الإنجليز على مرّ التاريخ . وعلى الرغم من أنه لم يتمكن من تنفيذ خطته لإعادة بناء مدينة لندن بكاملها وفق تصميمه إلا أنه قد تحقق منها ما كفل تحديد الاتجاه المعماري للندن فى أواخر القرن السابع عشر وإسباغ المظهر الذى تطالعنا به اليوم عليها . وكان الصدام بين الطبقة الوسطى الوفيّة لتقاليدها وبين مليكهم الذى ترعرع فى أحضان التقاليد الفرنسية الأجنبية دليلا ملموسا على قدرة الإنجليز الفذّة على تبنّي الحلول الوسط . فلقد حاولت أسرة ستيوارت بلا كلل فرض فكرة الحكم المطلق الأوربية على رعاياها الكارهين لها ، فأفضى تطرف شارل الأول وفشله فى تحقيق المصالحة مع تجار الطبقة الوسطى وجهازهم الشرعي [ مجلس العموم ] إلى ظهور الكومونولث على يد كروموِيل ، الذى أدّت صرامته وشخصيته التى لا تلين إلى استياء الطبقة الأرستقراطية التى كانت ما تزال تتمتع بنفوذ قوي . وعندما تجاوز شارل الثاني حدود امتيازاته الملكية نشبت ثورة ثانية كانت بيضاء هذه المرة للوصول إلى تحالف بين الملك والطبقة الوسطى أسفرت عن صيغة « الحل الوسط » المعروفة باسم « الملكية المحدودة السلطة » . وعندما استقر الرأى على إنشاء الكاتدرائية الجديدة اتجه فكر شارل الثاني هو ومهندسه سير كرستوفر رِنْ إلى صبغها بهيبة الطرز الكلاسيكية الرحبة وروعتها على نحو ما يتجلّى فى قصرىْ اللوڤر وڤرساي ، وإلى الأخذ بالتخطيط المركزي الذى انتهجه كل من پالاديو وميكلانچلو ، بينما أصرّ رجال الدين ومن يدور فى فلكهم على تشييد كاتدرائية شاهقة ذات تصميم قوطي آسر . وعلى حين أراد كرستوفر رِنْ لها قبة ضخمة تعلوها ، رأى رجال الدين أن يعلوها برج مستدق Spire ، فكان أن شيّد رِنْ قبته وجعل قمتها على هيئة البرج المطلوب . كذلك كان شارل يتوق إلى عرض أوپرات على غرار أوپرات لوللّي الفرنسية على مسارح إنجلترا غير أن المشاهدين الإنجليز لم يستسيغوا الإلقاء المنغّم ، فقدم لهم مزيجا مهجّنا من الحوار النثري الذى تتخلله بعض الأغنيات والفواصل الموسيقية . وباقتسام السلطة السياسية بين العرش والبرلمان ، وبتواشج النماذج الأدبية الكلاسيكية القديمة مع تلك

التى تأصّلت فى عهد الملكة إليزابث و بالتوليف بين النماذج المعمارية لطراز الباروك الفرنسي والطراز القوطي الإنجليزي ، وبانطواء التعبير الموسيقي على آخر التطورات الأوربية جنبا إلى جنب مع الذوق الشعبي الشائع ، وُفّق الإنجليز إلى الحل الوسط الذى تجسّد فى طرازهم المحدود ، فإذا الحكم يغدو ملكية محدودة السلطة ، وإذا اقتصادهم يقوم على الشركات ذات المسؤولية المحدودة . ومن خلال جهود عباقرة ثلاثة : رنْ فى مجال العمارة ودرايدن فى مجال الأدب وبيرسيل فى مجال الموسيقى أمكن تشرّب التأثيرات الأوربية وتطويعها لتتكيّف مع التقاليد القومية ويتشكّل منها في النهاية « طراز عهد عودة الملكية » أو « طراز الباروك المحدود » هو الآخر . وإلى شارل الثاني يُعزى فتح المسارح التى أغلقها كرومويل ، فانطلق يشجّع الفنانين والممثلين والموسيقيين الذين كانوا فى نظر كرومويل فئة مارقة خارجة على ناموس الأخلاق العامة على الرغم من سماحه بعرض بعض الأوبرات الأجنبية . والمعروف أن شارل الثاني قد شهد بنفسه مع حاشيته و كبار الشخصيات حفل الافتتاح الرسمى لمسرح الملك عام ١٦٧٤ . ثم كان اقتصار المسرح على تقديم مسرحيات وأوبرات فرنسية حافزا للشاعر جون درايدن على إبداع نصوص ملائمة للأوبرا الإنجليزية ، فحاول كتابة مسرحية من نوع تمثيليات الأقنعة Masque[٥٧] التى كانت تُعرض فى البلاط الإنجليزي مشتملة على التلاوة الشعرية والأغاني والرقصات والحوار والمناظر الاستعراضية الفخمة . وكانت تمثيليات الأقنعة هى النظير الإنجليزي لباليه البلاط الفرنسي Ballet de cour ، وهى الصيغة الفنية التى ارتكز عليها تطور الأوبرا فى بلاط لويس الرابع عشر .

وفى عهد الملك شارل الأول ( ١٦٠٠ ـ ١٦٤٩ ) تولّى المعماري الشهير إنيجو جونز ( ١٥٧٣ ـ ١٦٥٢ ) تصميم الأزياء والمناظر اللازمة لتلك العروض الترويحية الباذخة ، وما أكثر ما كانت أدواته ووسائله المبتكرة المستخدمة فى تحريك المناظر المسرحية وتغييرها تصرف عيون النظارة عن المسرحية ذاتها . غير أن تمثيلية الأقنعة المعنونة « كوموس » Comus التى كتبها جون ملتون ووضع موسيقاها هنري لوز Henry Lawes تضمّنت قدرا أقل من هذه الحيل الآلية ، وهو ما أتاح للشعر الغنائي أن يتألق ويستحوذ على تقدير الجمهور . وعندما أقدم درايدن على تأليف مسرحيته الموسيقية « ألبيون وألبيانوس » Albion and Albianus استغل مهارته فى الموازنة بين العناصر المسرحية المتباينة ووضعها فى مكانها المناسب لتكون مهمّتها كما قال فى تصديره « أن تُطرْب الأذن أكثر مما تُمتع العقل » . وكان الحل الذى ارتضاه هو إجراء الحوار النثري على ألسنة البشر على حين خصّ الآلهة والأبطال بالغناء المنظوم . واستخدم درايدن آلات ضخمة فى إخراج أوبراه كي يهبط بمير كوريوس من السماء بمركبة تجرّها الطيور ، وكى يشطر السّحب حتى تظهر الإلهة جونو فوق مركبتها التى تجرّها الطواويس ، وكى تنبثق ڤينوس وألبيون من أعماق البحار فى محارة هائلة مهيبة تجرّها مجموعة من الدلافين . وعلى الرغم من كافة هذه الحيل المسرحية مُنيت محاولة درايدن بالإخفاق لإفتقار أوبراه إلى الموسيقي الموهوب ، فضلا عن أنها لم تتميّز كثيرا عن تمثيليات الأقنعة ليمكن اعتبارها أوبرا بمعنى الكلمة .

ولم يكن هنرى بيرسيل Henry Purcell وهو فى السادسة والعشرين من عمره آنذاك بلغ بعد المستوى الفني الذى بلغه لوللّي فى فرنسا ، وكان على الإنجليز أن ينتظروا ارتقاءه إلى هذا المستوى عشرة أعوام أخرى لا ينقطع خلالها عن التأليف الموسيقى لتدعيم المناظر والتمثيل والغناء فى بعض مسرحيات شكسپير مثل « العاصفة » و« ملكة الجان » المقتبسة عن « حلم ليلة منتصف الصيف » . وكان أن سنحت لبيرسيل فرصة كتابة أوبرا « ديدو وأينياس » لإحدى مدارس البنات عام ١٦٨٨ وهو فى الثلاثين من عمره ، ونظم له النص الشاعر نيهام تيت الذى لم يكن فى مستوى الشاعر الفرنسي كينو شريك لوللّي فى تقديم الأوبرا الفرنسية . ومع أن هذه الأوبرا كانت موزّعة فى الأصل على طبقات الصوت النسائي لأنها كُتبت خصيصا من أجل الحفل السنوي لإحدى مدارس البنات إلا أن هذا التوزيع ما لبث أن لحقه التعديل عند إعادة عرضها بالمسارح العامة ، فأسند دور البطل الطروادي إلى مغن من صوت الباريتون ، كما أسند دور البحّار إلى مغن من صوت التينور . وتروي الأوبرا قصة غرام ديدو ملكة قرطاجه بأينياس الطروادي الذى التجأ إليها وانضم إلى بلاطها بعد غرق سفينته على نحو ما جاء فى إنيادة ڤرچيل . وتزخر الأوبرا بمكائد السحر ومرح الملاّحين بعد أن يزيّن لهم أحدهم النزول إلى البّريعبّون الخمر فى رفقة حوريات الشط ، وتشترك الموسيقى مع غناء البحّار وإنشاد المجموعة فى تصوير أحد المراسي البحرية الإنجليزية .

وقد ترسّم بيرسيل خُطَى مونتڤردي فى اطّراح الإلقاء المنغّم الجاف والاستعاضة عنه بالغناء المستمر من المجموعة ومن الأفراد على حد سواء ، كما انطوت الأوبرا على أغان رائعة وفواصل راقصة تؤكد تأثّر بيرسيل بلوللّي . ومع أن موضوع الأوبرا يتفق والإخراج الحافل والديكور الفخم المميّز لطراز الباروك إلا أن بيرسيل وضع فى اعتباره منذ البداية أنه يؤلف لمجموعة من التلميذات الهاويات فطوّع الأدوار جميعا لتكون فى متناولهن باستثناء دور أينياس الذى اضطر إلى ضغطه وإيجازه وعدم إسناد أى لحن غنائي له ، ومن هنا أخرج الأوبرا فى صورة مبسّطة يتقبّلها جمهور الهواة حتى باتت أقرب إلى أوبرا الحجرة منها إلى الأوبرا بمعناها المألوف ، وإن كانت خطوة أولى فى سلسلة تجارب خلق الأوبرا الإنجليزية . وعلى الرغم من تخفّف بيرسيل من استخدام الإلقاء الغنائي ، وبالرغم من محاولته استخراج الجوهر فحسب من نهج مونتڤردي واطّراح بعض العناصر الإيطالية الطنّانة كي يسيغه ذوق الجمهور الإنجليزي الذى لم يألف الإلقاء الغنائي ، بقى فن الأوبرا بمثابة نبت غريب فى التربة البريطانية .

وفى الحق إن عباقرة عهد الملكية الثلاثة : رنْ ودرايدن وبيرسيل قد حاولوا ـ كلّ منهم فى ميدانه ـ تطعيم أشكال الفن الإنجليزي بنصيب من جلال الطراز الباروكي ، مقدّمين تنازلات لا تفقدهم جمهورهم الإنجليزي . فإذا ما عكف رنْ على وضع تصميماته الرائعة ، وانخرط درايدن فى الكتابة لقرائه ، وانكب بيرسيل على تأليف موسيقاه التجريبية ، كان كل منهم حرا يفعل ما يشاء ، أما إذا تجاوز الأمر ذلك إلى تشييد كاتدرائية أو إعداد مسرحية أو تأليف موسيقى للمسرح ، فلم يكن ثمة مفر أمامهم من إجراء تعديلات جذرية بحذق شديد تكفّلت مواهبهم وبراعاتهم المتعددة بتحقيقها على الوجه الأمثل ، فمع أنهم جميعا كانوا يؤثرون الطراز الأرستقراطي إلا أنهم لم يغفلوا ذوق العامة قط ، وحقّق كل منهم بدوره صيتا خلّد ذكره حتى القرن التالي ، فغدت عمائر رنْ هى العمود الفقري لطراز الملك چورچ Georgian Style ، وباتت مؤلفات درايدن هى الخلفية التى استندت إليها كلاسيكية الأدب الإنجليزي فى القرن الثامن عشر . ولعل اعتقاد الكثيرين حتى وقت قريب بأن مؤلفات بيرسيل الموسيقية هى أعمال لباخ وهيندل هو الدليل الساطع على أن ألحانه قد تشرّبتها الموسيقى الدينية والدينوية خلال القرن التالي .

# عمارة الباروك المحدود

## كريستوفر رِنْ (١٦٣٢ ـ ١٧٢٣)

**بواجه** زائر كاتدرائية القديس پول بلندن نقشا فوق نصب حجري بسرداب الدفن يقول : « هنا يرقد كريستوفر رِنْ مُشيِّد هذه الكنيسة وهذه المدينة ، عاش ما ينوف عن تسعين عاما مكرّسا جهوده فى سبيل وطنه منكرا لذاته ، فإذا شئت رؤية أحد آثاره الخالدة فما عليك الا أن تتطلّع حولك » . وما يكاد الزائر يتطلع حوله حتى يسترعي انتباهه أن كاتدرائية القديس پول هى الكاتدرائية الوحيدة فى أوربا التى شيِّدت خلال ولاية أسقف واحد على امتداد خمسة وثلاثين عاما وعلى يد مهندس واحد ، على حين توالى على تشييد كنيسة القديس بطرس بروما عشرون بابا وثلاثة عشر مهندسا . ولعل هذا هو السبب الذى أضفى على كاتدرائية القديس پول ما ينعم به تصميمها من وِحْدَة فريدة متساوقة .

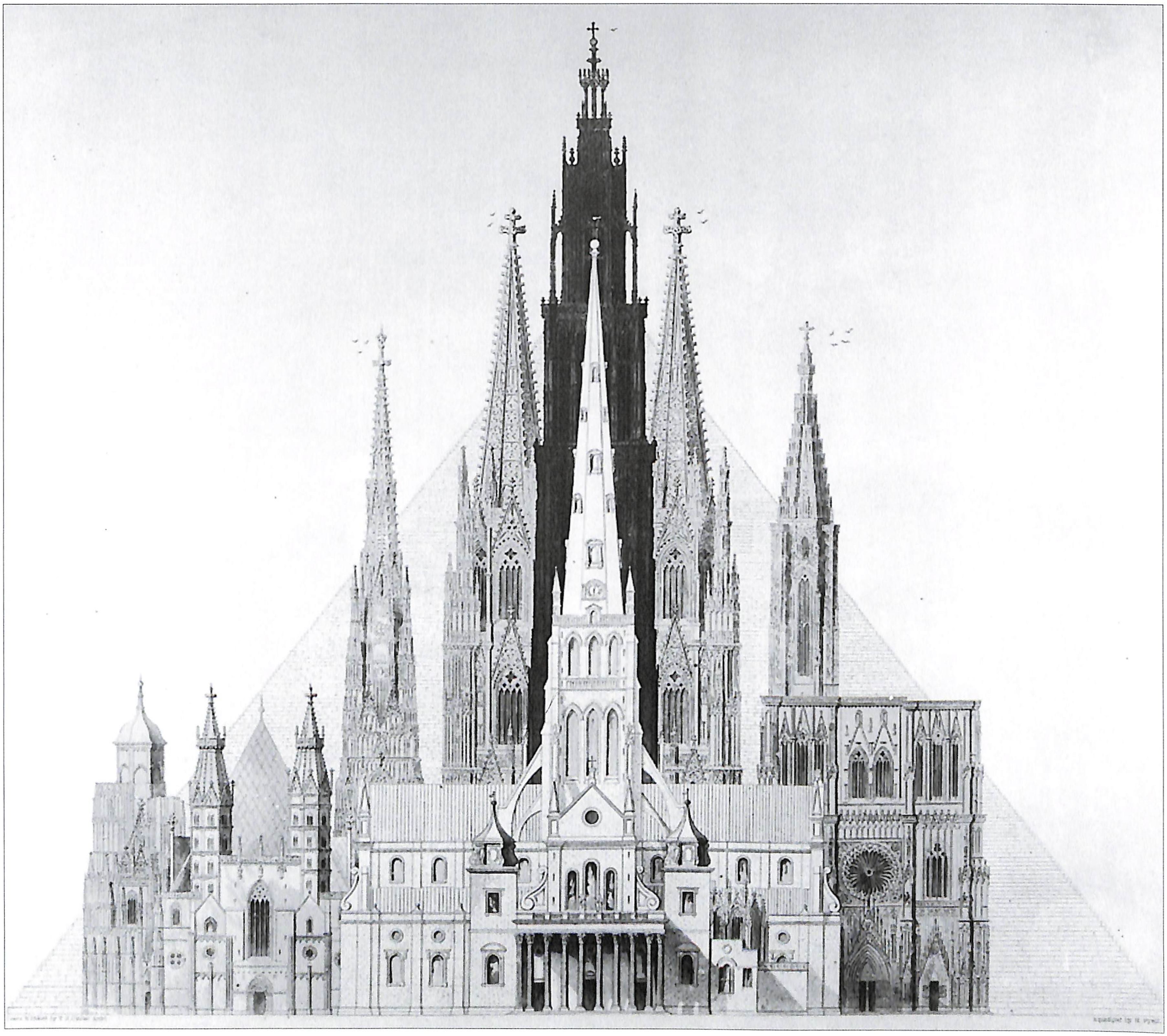
وقد تبين لكريستوفر رِنْ Christopher Wren بعد حريق لندن عام ١٦٦٦ أنه لا مفر من التخلّص من تصميم كنيسة القديس پول القديم بعد أن أتت النيران على المبنى بحيث لم يعد قابلا للترميم أو الإصلاح ، وهنا سنحت الفرصة له كى يكشف عن عبقريته . وقد تخيّل رِنْ شأن برامانتي وميكلانجلو من قبل مبنى فسيحا مركزي الطابع تشعّ منه الوحدات المعمارية فى الفراغ . وعلى غرار سلفيْه الخالديْن استبعد هو الآخر تصميم الصليب اللاتيني مؤثرا مبنى مركزيا يقوم على شكل الصليب الإغريقي المتساوى الأطراف ، فبمثل هذه الوسيلة يتسنّى له تنسيق النّسب المتوافقة وتحقيق الوحدة فى تصميم الفراغات الداخلية والأشكال الخارجية التى تهيمن عليها قبة ضخمة شمّاء تضمّ الفراغات الداخلية فى وحدة متكاملة . ومن الناحية العملية أيضا كان رِنْ مدركا الإدراك كله أنه مُقبل على بناء كاتدرائية پروتستانتية تستقبل جمهورا غفيرا من المصلّين ينبغى أن تصل خطبة الواعظ من فوق المنبر إلى أسماعهم أين كانوا أجمعين .

وأمام مطالبة رجال الدين المحافظين الذين مازالت شعائر الكاثوليكية الموْكبية التقليدية تعشش فى خواطرهم « بمجاز أوسط » طويل و« رواقيْن » على جانبيه ، أضاف رِنْ حَنيّة فى شرق الكاتدرائية ودهليزا مقبّبا فى غربيها لإطالة المجاز الأوسط دون أن يضحيّ بلبّ تصميمه . وبالرغم من ذلك أثار النموذج الذى أعدّه معارضة شديدة من رجال الدين مما اضطره إلى إدخال المزيد من التعديلات . ولقد استصفى رِنْ كل مهارته ومرونته واستنفد كل براعته وصبره للتوصّل إلى حل وسط يرتضيه رجال الدين ولا يبعد فى الوقت نفسه عن مضمون فكرته الأثيرة . فقدم إليهم ما ينشدون من مجاز أوسط برواقيْه الجانبييْن ومجاز قاطع وقاعة عميقة للمنشدين ، غير أنه واءم بينها وبين تصميمه الأصلي . وبهذه الوسيلة استطاع حصر أكبر فراغ ممكن من كنيسته تحت القبة ، وهكذا يتبين لنا أن رِنْ كان فى واقع الأمر مُطالبا بتشييد كنيستين فى آن معا إحداهما لرجال الدين والأخرى لإرضاء نفسه ، وهو إجراء كان حريّاً بأن يخلق بعض التنافر المعماري ولكنه اهتدى بعبقريته فى النهاية إلى الحل المناسب وإن بدا عسيرا شاقا .

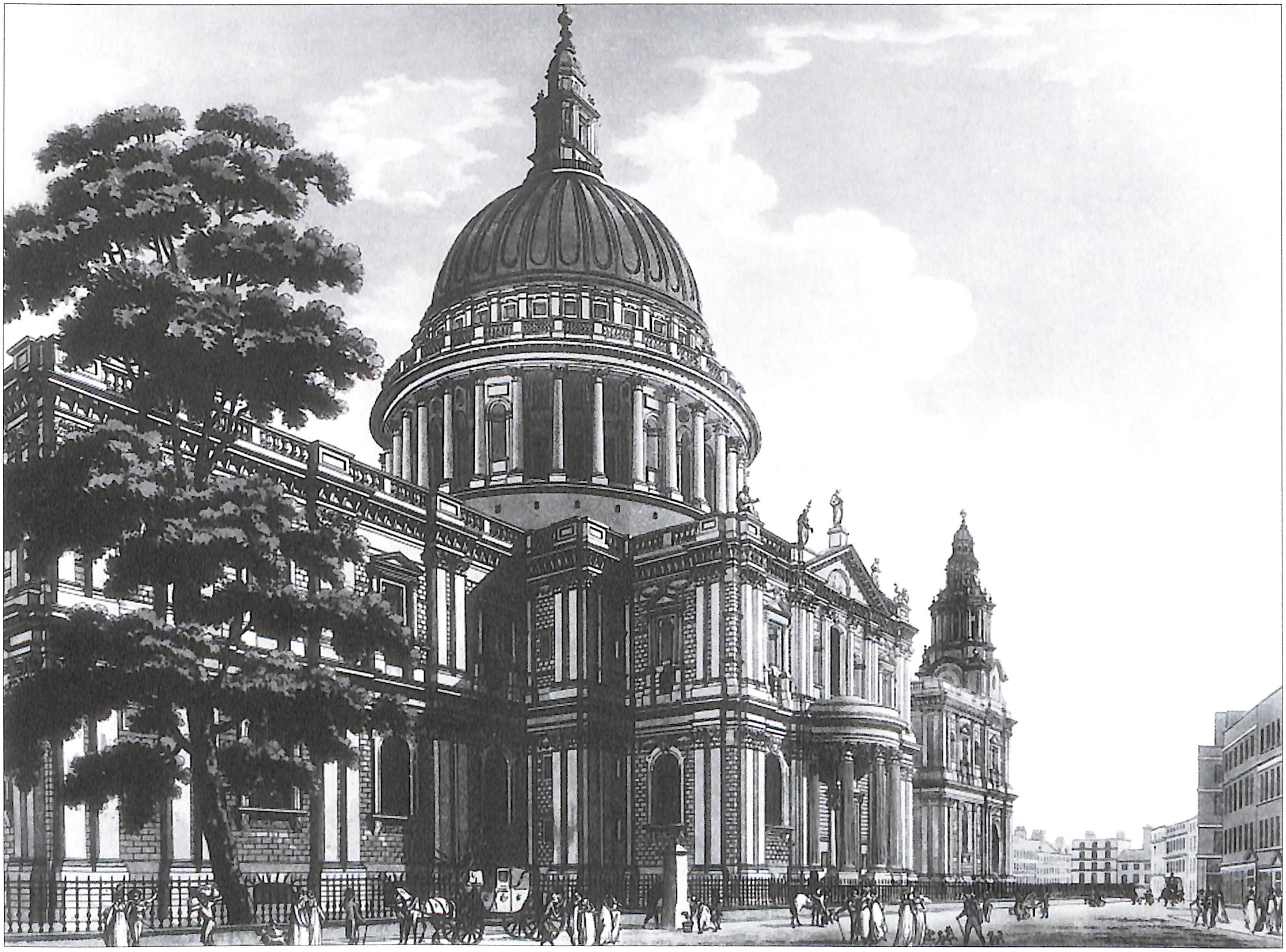
وما كاد رِنْ يفرغ من مشكلاته المعقّدة والبالغة الحساسية مع رجال الدين حتى بدأ يواجه المصاعب العملية التى كانت خبرته العلمية وقدراته الابتكارية تؤهّله للاضطلاع بحلّها . وكان أول ما واجهه من صعاب هو الموقع الذى جرى اختياره ، إذ كانت تربته الصّلبة مدفونة تحت طبقة من الطين والرمل يصل عمقها إلى إثنى عشر مترا ، فضلا عن أن الميزانية المرصودة للبناء كانت محدودة للغاية . ولكى يتفادى رِنْ الأحمال الزائدة عن الحد اضطر إلى تخفيف تقبية قاعة المنشدين والمجاز الأوسط والمجازيْن القاطعيْن ، وذلك باستخدام حجارة رقيقة فى عملية التسقيف بواسطة قباب بيزنطية ترتكز على دلاّيات ، ومع ذلك اضطر إلى التغلب على « قُوى الرفس » نحو الخارج باستخدام صف من الدعائم الساندة الطائرة . وإذ كانت مثل هذه العناصر القوطية فى نظره فجّة لا يجوز أن يقع عليها البصر ، ارتفع بالجدران الجانبية لأعلَى حتى يحجب هذه العناصر العتيقة عن الرائي من أسفل . وكان رِنْ يأمل أن ينشىء طريقا يؤدى مباشرة إلى محور واجهة الكاتدرائية المشيدة فوق تل لَدْجيتْ حتى لا يحجب منظرها حاجزٌ أو ساتر ، غير أن مصاعب شتّى حالت دون نزع ملكية العقارات المجاورة ، والأدهَى من ذلك أنه حتى قبل أن يفرغ من مبنى الكنيسة تراكمت حولها الدور الجديدة . ولعل الفضل فى تطهير المنطقة المحيطة بجوانب الكاتدرائية وقاعة المنشدين فى مؤخرتها يعود إلى السلاح الجوي الألماني خلال الحرب العالمية الثانية ، فهو الذى أتى على ما حول الكاتدرائية حتى بدت كما كان ينبغي أن تكون منذ شُيِّدت .

وكانت واجهة الكاتدرائية ( لوحات ٢٤٨ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠ ) فى التصميم الأصلى تتطلب أعمدة ذات ارتفاع شاهق ، وإذ لم يكن ثمة محجر قريب يوفّر رخاما بمثل هذه المقاييس لم يتردد رِنْ فى تعديل تصميمه بحيث بات يضم طابقين أحدهما على الطراز الكورنثي والآخر على الطراز المركّب . وقد شيد رِنْ البرجين الجانبيين بعد عام ١٧٠٠ وترك أحدهما خاويا إلا من سلّم حلزوني كى يستخدمه هو وزملاؤه من علماء الفلك مرصدا مؤقتا . وعلى حين تطلّبت النسب الخارجية للكاتدرائية قبة ضخمة تطلّبت النسب الداخلية قبة أقل ضخامة . وإذ كانت الأساسات غير معدّة لاستقبال أحمال ثقيلة صمّم رِنْ قبة ذات قشرتين ، تتكون الداخلية منهما وهى القشرة الصغيرة من قوالب الآجر لتحمل القشرة الخارجية المشكّلة من الخشب المكسو بالرصاص والتى ترتفع عن مستوى سطح الأرض اثنين وثمانين مترا ونصف المتر .

وقد أدّت الأعمدة المحيطة بالغلاف الخارجي من الطبلة دورين : أحدهما دور وظيفي هو امتصاص « الرفس » الجانبي لحجر البناء ، وثانيهما دور زخرفي لاستكمال إيقاع طرز



لوحة ٢٤٨. كنيسة القديس پول بلندن. واجهات مرسومة هندسياً: الواجهة الغربية لكنيسة القديس پول مقارنة بواجهة كنيسة القديس أسطفان بڤيينا وكاتدرائية ستراسبورج وبرج ميشلان وهرم الجيزة الأكبر.



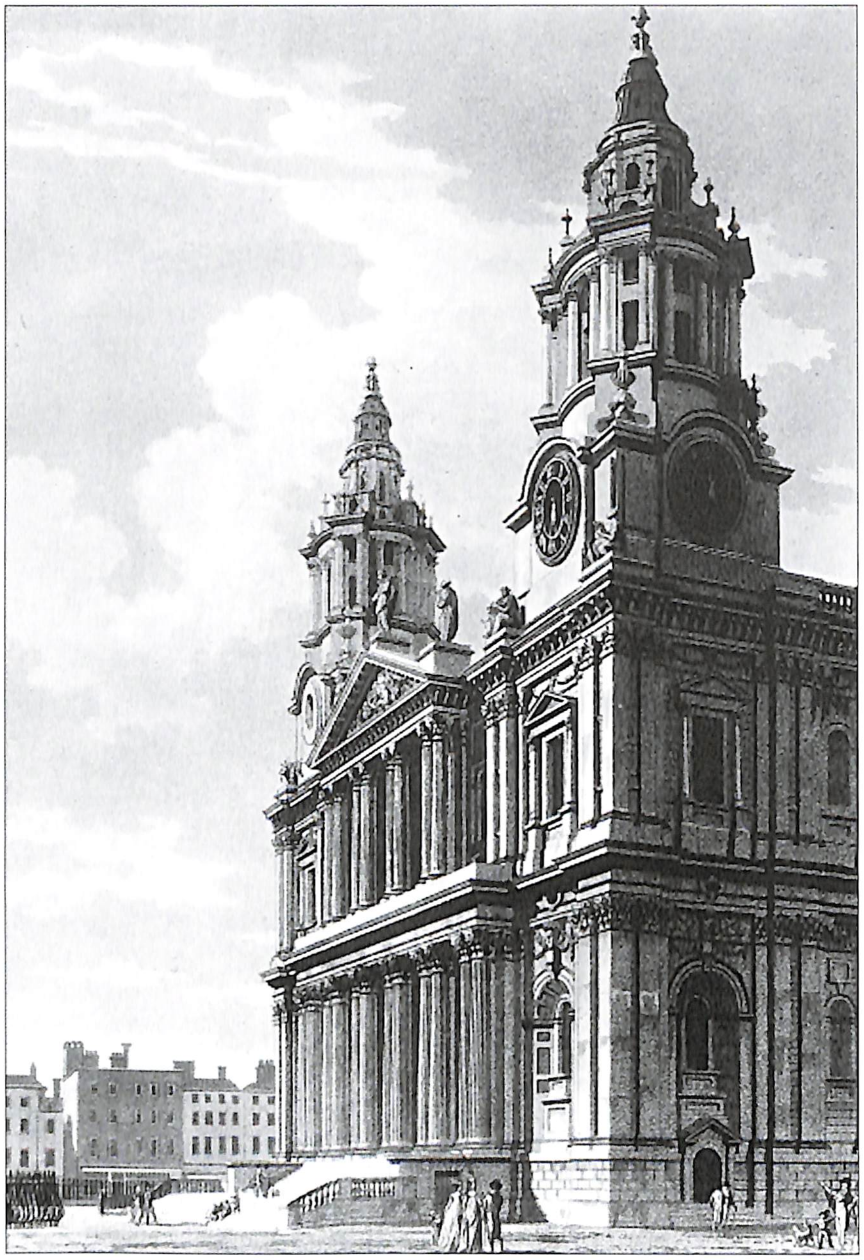
لوحة ٢٤٩. كنيسة القديس پول بلندن. الواجهة الشمالية.
رسم توماس مالتون. المتحف البريطاني.

الأعمدة الكلاسيكية الناهضة من أسفل المبنى . وأمام إلحاح رجال الدين الذين كانوا يتطلّعون إلى قمة مستدقّة تهيمن على سماء المدينة مثل المبنى القديم للكنيسة ، أضاف رِنْ برجا مرتفعا يشمل المنوّر يحلّق واحدا وعشرين مترا فوق قمة القبة .

ويستشعر الزائر أثر تصميم رِنْ أشدّ ما يستشعر حين يتخذ موقعه فى القاعة العظمى المستديرة تحت القبة « الروتندا » . فمن الناحية الهندسية يكتنف الفراغ مثمّن هائل ينتصب فى كل ركن من أركانه الثمانية كتف تستند إليها جميعا القبة ، ويصل بين هذه الأكتاف سلسلة من أقواس النصر الرومانية المتجاورة ، وتتوّجها جميعا القبة الضخمة العليا ذروة التكوين كله ( لوحة ٢٥١ ) . ومن هذه المساحة المركزية تمتد العقود لتقسيم الفراغ إلى ثمانية أقسام فرعية تضفي على الكنيسة من الداخل سمة التنوّع المستمر والشعور المكثّف بالتأمل . ويتضافر هذا الطابع المركزي المتحد مع العناصر الرومانية المتعددة والتصميم المتحرر فى كُلٍ مترابط تحت أجنحة القمة الشامخة فى إسباغ الطابع الباروكي على تصميم رِنْ . وفى الوقت ذاته تتضافر القيود التى فرضها رجال الدين مع التقتير والشحّ فى الإنفاق مع مرونة رِنْ العقلانية التى تنأى بالتصميم عن المغالاة والتطرف الشائعين فى الطرز الباروكية الأوربية ، تتضافر بدورها لتشكيل ما يدعوه نقاد الفن « الطراز الباروكي المحدود » .

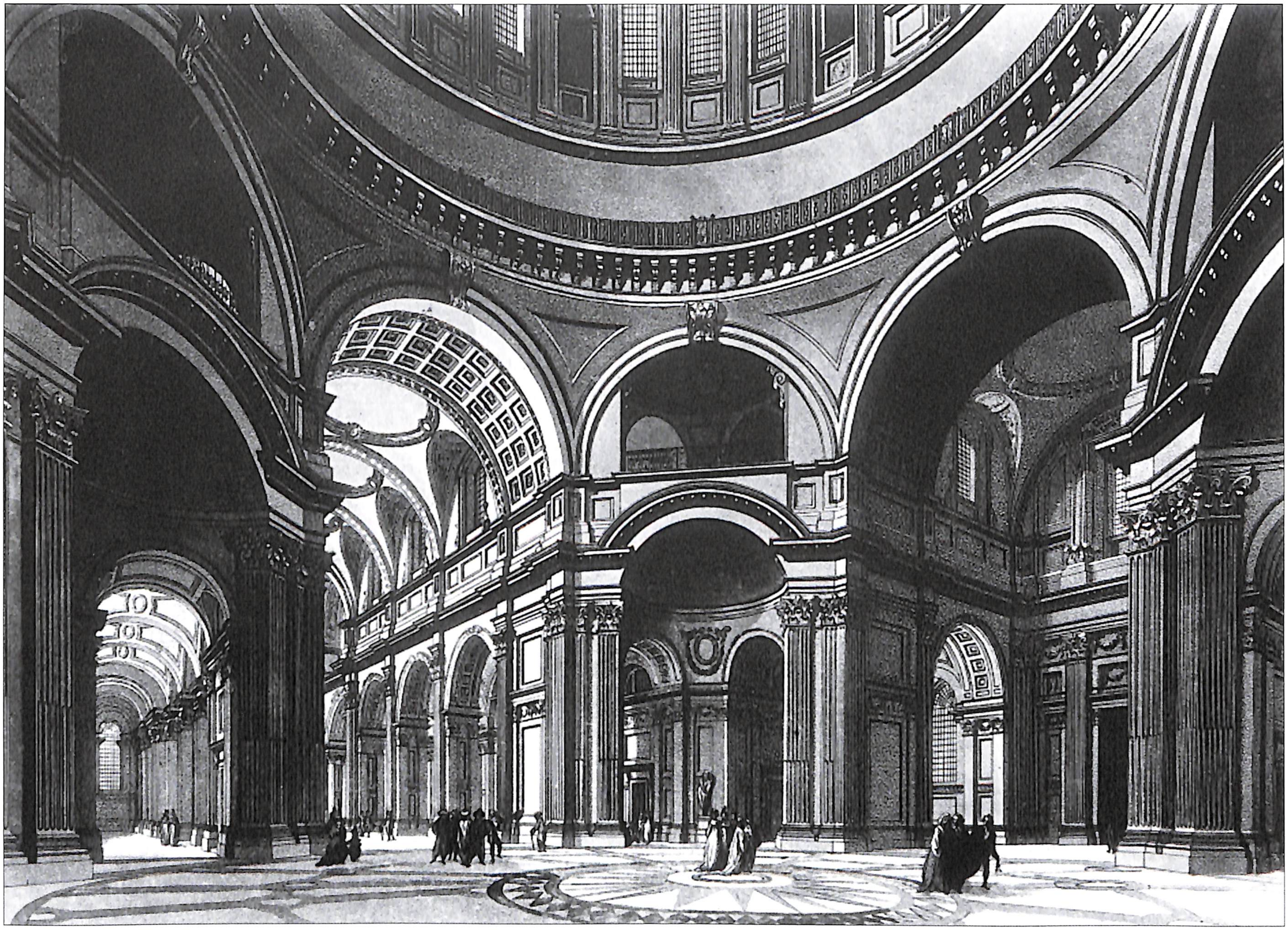
وقد جُوبه تصميم رِنْ لبناء مدينة لندن بعد ما أتى عليها الحريق بمقاومة أشد عنفا مما جُوبه به مشروعه لبناء الكاتدرائية . وكان مشروعه يقوم على مجموعة من الطرق الحديثة تشعّ وتتفرع من ميادين مركزية نحو الخارج راعَى فيها تطور حركة المواصلات فى المدينة ، كما راعى توجيه بعض المباني على محور يشمل الكاتدرائية والبورصة الملكية ( لوحة ٢٥٢ ) . وارتأى أن تنتظم القمم المستدقّة Steeples للكنائس الأبرشية فى نقاط حسّاسة على ارتفاعات متدرّجة تنتهى عند الذروة الكبرى لقبة كاتدرائية القديس پول . ولو قُدّر لهذا التصميم أن يحظَى بالتنفيذ لفاق فى عظمته روعة تخطيط ڤرساي ، بيد أن الملكية التى كان يستظل بها كريستوفر رِنْ لم تكن مطلقة التصرف فى نزع ملكية الأراضي والعقارات بل ولم يكن فى خزائنها من المال ما يفي بتغطية الشراء والتعويض . كذلك لعبت الظروف الاجتماعية دورها ضد رِنْ وآماله إذ كان التجار وأصحاب الحوانيت يتعجّلون إعادة البناء والإسراع فى معاودة نشاطهم ، فلم يستطع رِنْ أن يستبقي من مشروعه الضخم هذه المرة سوى أبراج الكنائس الأبرشية التى أنيطت به مهمة وضع تصميمها . وكان قد عُهد إليه ببناء ما ينوف عن خمسين كنيسة منها ، واقتضى هذا منه التشاور مع المسؤولين عن هذه الكنائس للوقوف على رغباتهم ومعرفة احتياجاتهم ، وإزاء ضآلة الميزانيات المرصودة لهذه الكنائس لم يكن ثمة مفر من أن يغدو تصميمها متواضعاً . وتمشّيا مع عصره شيّدها رِنْ وفق الطراز الباروكي المحدود القائم على الطرز الكلاسيكية ، فى الوقت الذى ظل عملاؤه المتمسّكون بالتقاليد القوطية يطالبونه بقمم مستدقّة لا تؤدي دورها الرمزي فحسب بل تضم أبراجا للأجراس التى ما برحت تشكل عنصرا وظيفيا بالكنيسة . ومن هنا كانت المشكلة التى واجهها رِنْ هى الموازنة بين الطابع الرأسي للأبراج وبين الطابع الأفقي لواجهات المعابد الكلاسيكية ، وبمعنى آخر التوفيق بين التقاليد المعمارية فى شمالي أوربا وجنوبيها .

وتتجلّى مقدرة رِنْ على تقديم الحلول المبتكرة الموفّقة فى معالجته لبرج كنيسة سان



**لوحة ٢٥٠ . كريستوفر رِنْ: كاتدرائية القديس پول.**
**الواجهة الغربية. رسم توماس مالتون. المتحف البريطاني.**

ماري لوبو Saint Mary Le Bow وقمتها المستدقّة التى شيدها عام ١٦٨٠ فى الموقع الذى كانت تقوم فيه نفس الكنيسة قبل حريق عام ١٦٦٦ على مقربة من كاتدرائية القديس پول ( لوحة ٢٥٣ ) ، حيث ينبثق البرج من كتلة مربّعة من خلال عدة طوابق دائرية تنتهي بهرم مثمّن . وتوصّل رِنْ إلى هذه النتيجة دون أدنى انتقال مفاجىء ، وذلك بالاستخدام البارع للّفائف والأشكال الهندسية المنحنية والحلزونية الباروكية الطراز فى النّقاط الحسّاسة . ويُعدّ هذا البرج والقمة المستدقّة من أعظم إنجازات كريستوفر رِنْ ، فضلا عن أنه قد استخدم الطرز الكلاسيكية الخمسة : التوسكانية والدورية والأيونية والكورنثية والمركّبة . كما يضم البرجُ الأجراسَ التى يُقال إنه « ما من كُوكنيّ قحّ يشبّ ويترعرع إلا على دقّاتها » ، ويعلو



**لوحة ٢٥١ . كريستوفر رِنْ: كاتدرائية القديس بول. الصحن الداخلي. رسم توماس مالتون. المتحف البريطاني.**

البرج شارة اتجاه الريح على شكل تنين ، وهو رمز مدينة لندن . وكان صحن هذه الكنيسة قد احترق للمرة الثانية بفعل غارات الألمان الجوية أثناء الحرب العالمية الثانية دون أن ينال الحريق شيئا من البرج والقمة المستدقّة . وقد أعيد ترميم صحن الكنيسة وعُهد إلى الفنان جون هيوارد John Hayward فى عام ١٩٦٣ بتصميم لوحات الزجاج المعشّق على جدران الكنيسة . ومن أشهر لوحاته لوحتا الجدار الخلفي حيث صوّر على النافذة اليمنى القديس بول شفيع مدينة لندن ومن حوله الكنائس التى لم ينل منها التدمير أثناء الحرب ، وصوّر على النافذة اليسرى العذراء شفيعة هذه الكنيسة ومن حولها كنائس لندن التى لحقها التدمير أثناء الحرب ( لوحة ٢٥٤ ) .

وحين أدركِ رِنْ أن معالم الكنائس ستختفي ضمن الأبنية المجاورة لها حصر أغلب جهوده فى القمم المستدقّة على ما هى الحال فى كنيسة سانت مارى لوبو . وانتقل هذا التقليد الذى استنّه رِنْ إلى القرن التالي ، فنشهده يتكرر فى كنيسة سان مارتن إنْذَا فيلدز St. Martin in the fields التى صمّمها چيمس جيبز James Gibbs ( لوحة ٢٥٥ ) . ولكن على حين كانت أبراج رِنْ تنطلق مرتبطة ارتباطا عضويا وثيقا بالشكل العام للمبنى ، تسمقُ قمم جيبز المستدقّة وأبراجه على النقيض من رِنْ من السقوف دون تهيئة . وقد انتقل هذا الطابع إلى أمريكا على أيدى المهاجرين البريطانيين الذين شيّدوا كنائسهم فى المدن الجديدة ببوسطن وفيلادلفيا وغيرها على غرار كنائس كريستوفر رِنْ وچيمس جيبز .

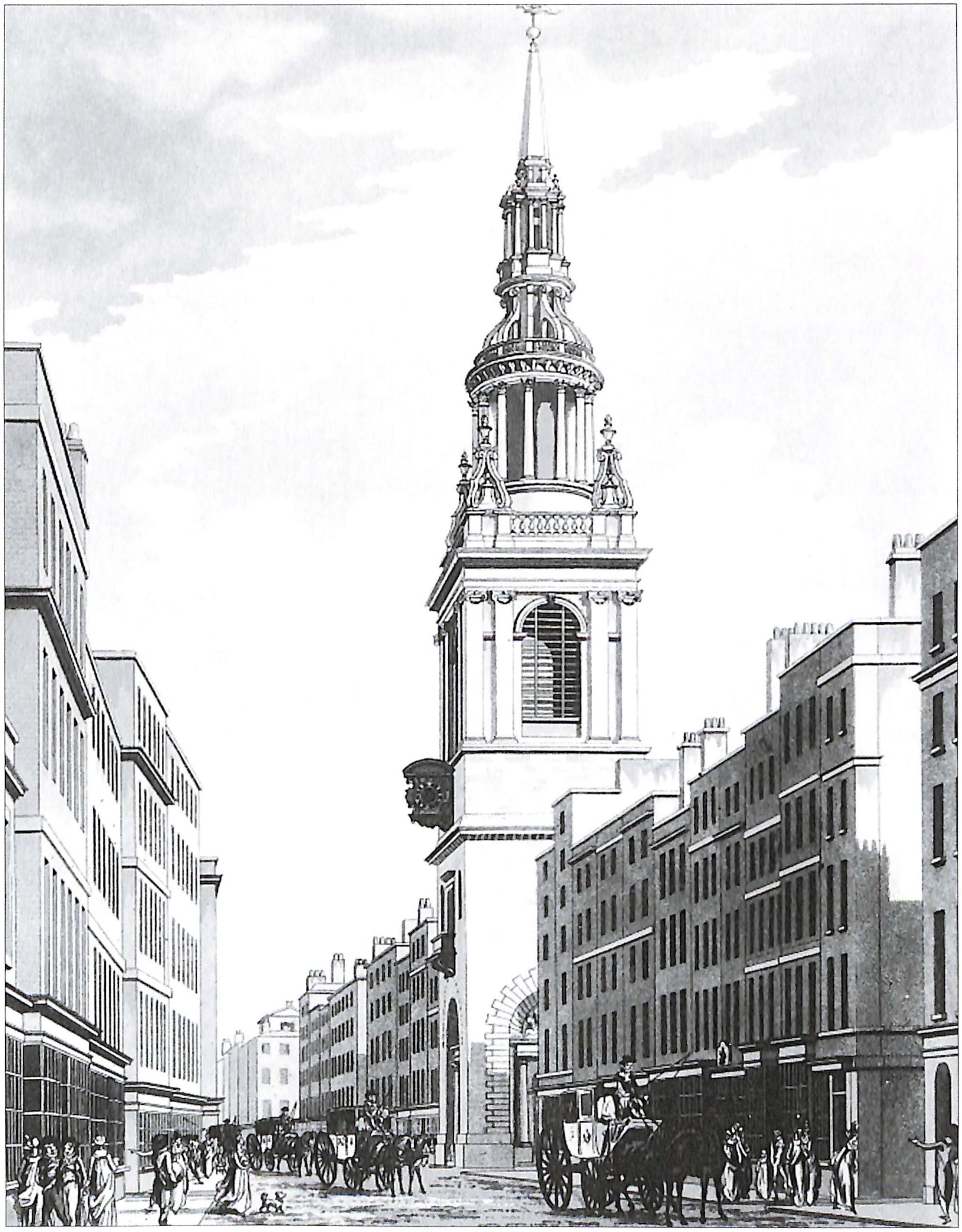



لوحة ٢٥٢ . كريستوفر رنْ: البورصة الملكية بلندن.

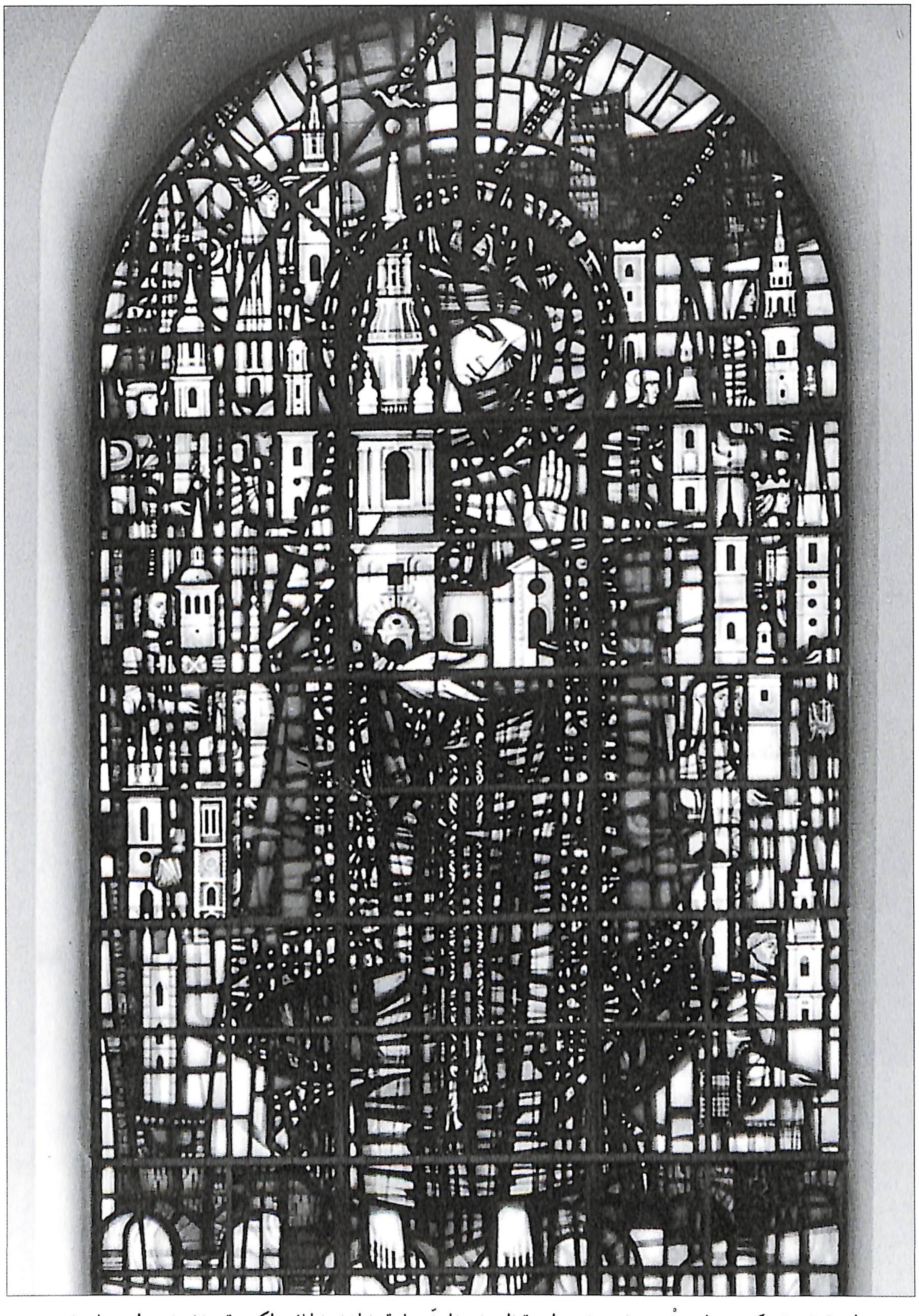
وإلى جوار كافة هذه المسؤوليات التى اضطلع بها رنْ وجد من الوقت متسعا لبناء بضعة منازل لأثرياء الطبقة الوسطى . ومن أشهر الحلول الوسطى التى توصّل إليها رنْ للتوفيق بين أفكاره ومطالب الغير تصميمه الرائع لفناء النافورة والواجهة المطلّة على الحديقة بقصر « هامپتون كورت » قرب لندن ( لوحة ٢٥٦ ) . وهكذا تحوّل كريستوفر رنْ من أستاذ للفلك بجامعة أوكسفورد يسبر غور السموات وأسرارها بمجهره ومعادلاته الرياضية إلى مهندس معماري يقنع باختراق طبقة السماء التى تغشّى لندن بقممه المستدقّة وقبابه الجليلة التى خلعت على المدينة شخصيتها المتفرّدة .

* * *

ولقد حفل هذا العصر بنُصرة العقل فغدا إليه مصير كل شيء . فلقد كانت اكتشافات الملاّحين ومسح الفلكيين للسماوات وعبقرية المخترعين وراء ظهور مفهوم جديد عن الإنسان ومكانته فى الكون ، فقدّم تلسكوب جاليليو الدليل على صدق نظرية كوپرنيق Copernicus عن المجموعة الشمسية التى تدور فيها الأرض حول الشمس وليس العكس ، وأخذت نظرية الكون الثابت لأرسطو تتنحّى لتُفسح المجال لنظرية الكون المتحرك حركة دوّامة إذ لم تعد الأرض ثابتة فى مركز الجهاز العصبي للكون ، ولم يعد الإنسان من ثم هو الهدف الأوحد للخليقة ، غير أنه قد عرف لحسن حظه أن هذا الكون الجديد الغريب المتحرك خاضع بدوره لقوانين ميكانيكية ورياضية تتيح له التنبؤ بعدد من الأحداث الكونية . وكان كوپرنيق وكپلر Kepler وغيرهما من العلماء على اقتناع بوحدة الكون وتناسقه وتوافقه ، كما أكّدت الحقيقة أنه بات بوسع الإنسان الخوض فى أسرار الطبيعة بقدر ما يسمح له ذكاؤه ، وكان ذلك كله مصدر بهجة ثرّة للروح وانتعاش مُبْهِر للفكر . وهكذا قامت عقلانية القرن السابع عشر على إمكانية فهم الكون من خلال الفكر المنطقي والرياضي والميكانيكي . وقد أدّت وجهة النظر هذه بوصفها فلسفة أو شبه نظرية دينية إلى نتائج بعيدة المدى لأنها مهّدت الطريق لنظريات الوضعية Positivism من ناحية والمادية Materialism من ناحية أخرى ، وإلى نظريات إلحادية من ناحية ونظريات التأليه الطبيعي من ناحية أخرى ، ثم إلى الثورات الصناعية بعدُ . وبينما كان أساس النزعة العقلانية اليونانية إدراك عالم ساكن غير متحرك وصلت النظرية العقلانية الباروكية إلى المصالحة الذهنية مع الكون



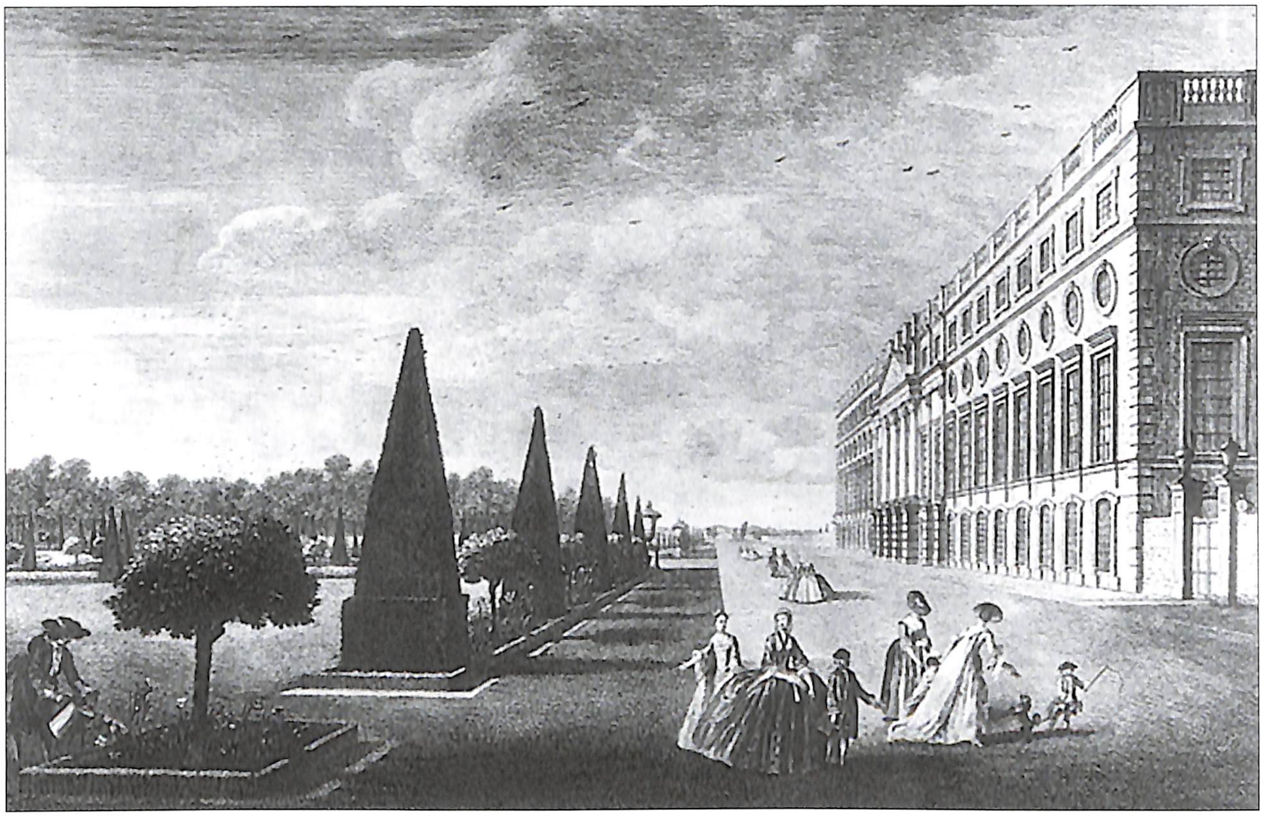
لوحة ٢٥٣. كريستوفر رِنْ: كنيسة سان ماري لوبو. لندن. رسم توماس مالتون. المتحف البريطاني.



لوحة ٢٥٤. كريستوفر رنْ: چون هيوارد. لوحة الزجاج المعشّق فوق الجدار الخلفي لكنيسة سان ماري لوبو بلندن. العذراء ومن حولها كنائس لندن التي لحقها التدمير أثناء الحرب العالمية الثانية.



لوحة ٢٥٥. چيمس جيبز: كنيسة القديس مارتن. رسم توماس مالتون. المتحف البريطاني.



**لوحة ٢٥٦ . قصر هامبتون كورت بلندن. منظر عام للواجهة الشرقية مع جانب من الحديقة. صورة مطبوعة بطريقة الحفر [المتحف البريطاني].**

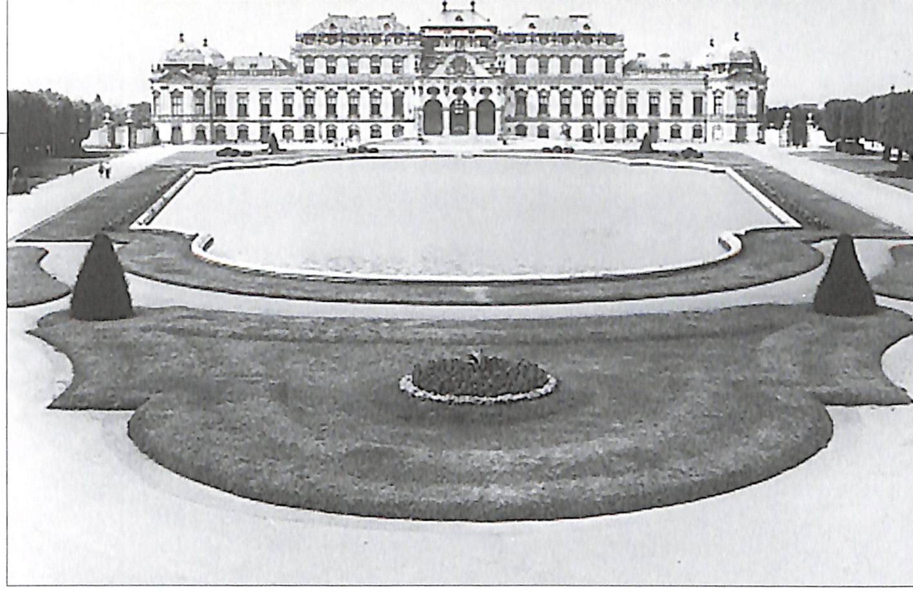
المتحرك . وكانت الحاجة إلى نظرية رياضية قادرة على إدراك عالم مادي متحرك هو ما حفز ديكارت إلى تلمّس نظرياته فى الهندسة التحليلية ، كما دفعت باسكال إلى دراسة المنحنيات شبه الدوّارة ، وكذا أدّت إلى أن يكتشف كُلٌّ من لايبنتز Leibniz ونيوتن في وقت واحد نظرية حساب التفاضل والتكامل ، وأفضت مخترعات عصر الباروك إلى الارتقاء بفن الملاحة وتحسين التلسكوبات والميكروسكوبات لاستكشاف مناطق الفضاء البعيدة الدقيقة والبارومتر لقياس الضغط الجوي والترمومتر لتحديد اختلاف درجات الحرارة ومقياس سرعة الريح لحساب قوة الريح . وانشغل علماء الفلك بدراسة حركة الأفلاك ، واكتشف وليام هارفي Harvey الدورة الدموية فى الجسم الإنساني ، كما عكف علماء الطبيعة على دراسة نظرية الحركة الحرارية ونظرية الجاذبية الأرضية . وكان انشغال نيوتن بالكتلة والقوة والقصور الذاتي واستقصاؤه لقواعد الجذب والتنافر وحساباته فى الميكانيكا الأرضية والسماوية قد أوصلته إلى نتيجة باهرة هى تلك النظرية الائتلافية التى تقدم بها للجمعية الملكية البريطانية سنة ١٦٨٦ ونشرها بعد ذلك فى لندن . واشتملت هذه النظرية فى كتابه « المبادىء » Principia على نظرة كاملة ومنظّمة لعالم منظّم أساسه مبادىء ميكانيكية واضحة تحتمل البرهان الرياضي ويمكن التدليل عليها بالتكهّنات العلمية الدقيقة ، فكان عمله فى واقع الأمر بمثابة خلاصة علمية شاملة أصبحت أساسا للتكوين الذهني للرؤية الجديدة فى ماهية الكون .

وكان لهذا التغيير الذى طرأ على الفكر أثره الهام بالمثل على الفنون ، فتجلّى فيها إبداع الإنسان المتفوّق بإدراكه الجديد للكون وبتطبيقه للمبادىء العقلانية على أعماله الفنية . ولقد كان كرستوفر رِنْ فى حقيقة الأمر مخترعا للآلات الميكانيكية وعالما يُجري التجارب فى معمله وأستاذا للفلك فى جامعتىْ لندن وأكسفورد قبل أن يصبح مهندسا معماريا ، كما كان بوصفه أحد مؤسّسي « الجمعية الملكية » على صلة بزملائه العلماء مثل اسحق نيوتن وغيره . كذلك وقع اختيار أعضاء « الجمعية الملكية » على جون درايدن لرياسة لجنة هدفها دراسة اللغة الإنجليزية بقصد إجراء إصلاحات لغوية فيها ، وبدعوى أن النثر الإنجليزي ينبغي أن يتحلّى بالنقاء والإيجاز حتى يصبح التخاطب الشفوي قريبا ما أمكن من الدقة والوضوح ، ومن هنا كان الحرج فى تأليف أوبرا بقصد إمتاع الأذن بدلا من إرضاء العقل كما أسلفت أمرا مفهوما .

وقد اعتمدت موسيقى پيرسيل على نظام نغمي يستخدم أسلوب الطّباق Counterpoint(٥٣) والعلاقات المنطقية بين الجمل الموسيقية حيث تنتهي المقدّمات النغمية إلى نتائج نغمية متوقّعة . كذلك تميّزت موسيقاه بالالتزام العقلاني وبالإحساس الثابت بوضوح القصد ، وبلغت قوالبه حدّ الروعة فى إيجازها حيث اتخذ كل جزء منها موضعه المناسب وانعدمت فيها الزوائد الفضفاضة ، كما اعتاد أن يختم أعماله بنهايات حاسمة . ومثل عمارة رِنْ ومسرحيات دريدان تعكس موسيقى پيرسيل ثقة لا حد لها بالنفس وروحا إبداعية تمخّضت عن دراية ومعرفة بكل ما هو جديد من أشكال وأفكار ومرئيات ومسموعات ، كما تعكس إيمانا بأن العمل الفني ينبغي أن يكون بدوره انعكاسا لكونٍ منظم .

## الفصل السادس

# نشأة طراز النهضة بألمانيا



**لوحة ٢٥٩. هيلد براندت:**
**قصر بلڤدير الصيفي. ڤيينا.**

**على** الرغم من أن فن العصور الوسطى قد تجاوز ذروته مع القرن الرابع عشر ، إلا أن فن شمال أوربا ظل قوطيا روحا وأسلوبا على مدى قرن آخر من الزمان ، سلك الفن خلاله سبيلين اثنين ؛ ذلك أن وباء الطاعون ( ١٤٣٨ ) قد ألقى الذعر فى نفوس الناس وأسفر عن لون من الفن الغاضب ، لنا أن ندعوه بمصطلحات اليوم فنا تعبيريا أو حتى سورياليا ، فإذا الحزن الجماعي والفزع من رهبة الموت وجحيم الآخرة والأسى لعذاب المسيح تُمْسي موضوعات جديدة على الفن تناولها الفنانون بنفس الأسلوب المتّسم بالجهد الفائق والمعاناة المضنية وفقا لما اعتاده المصوّرون والنحاتون ، وظلت هذه الروح المثقلة بالشجن والتشاؤم مخيّمة على شمال أوربا حتى القرن السادس عشر . وفى الوقت نفسه كانت الروح القومية قد بدأت تتأجّج فى أوصال الأمم بعد أن أضرمت حروب المائة عام التى بدأت عام ١٣٣٧ النفوس بالشجاعة والاعتزاز بالقومية بين كافة الشعوب فى شمال أوربا على حال لم يكن لها مثيل من قبل منذ الحروب الصليبية . بيد أن هذه الشجاعة والاعتزاز كانتا فى الواقع مسخّرتين لخدمة مصالح الملوك والكنيسة ، كما كان المشهورون من الفنانين يقدّمون ثمرات عبقرياتهم للملوك والأمراء والكنيسة فحسب ، ومن هنا نشأ « الطراز القوطى الدولي » فى التصوير والنحت والفنون الدقيقة* .

## العمــــــارة

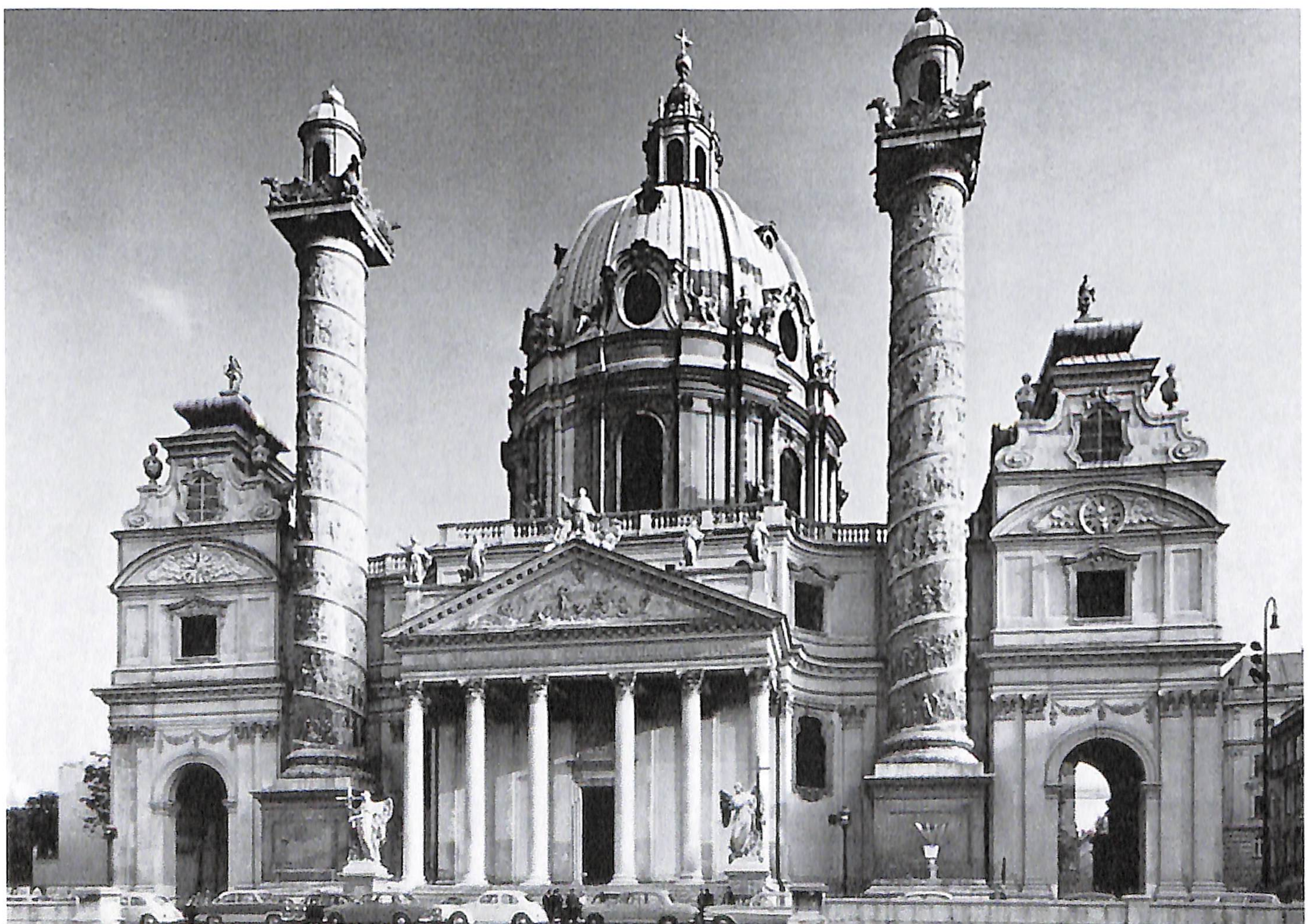
**كان** بدهيا أن يصل الطراز المعماري الذى ابتكره بوروميني وأترابه فى إيطاليا إلى شمالي جبال الألب بالنمسا وجنوب ألمانيا ليبلغ هناك ذروته . وكانت مباني هذه البلاد التى اجتاحتها حرب الثلاثين عاما صغيرة الحجم عادة ، وظلت كذلك حتى قرب نهاية القرن السابع عشر ، فالباروك طراز مُستجلب لم يكن يُزاوله غير المعماريين الإيطاليين الوافدين . ولم يبدأ المعماريون المحليون الأخذ بهذا الطراز الجديد إلا حوالى عام ١٦٩٠ ، فإذا هم ينشطون على مدى نصف قرن فيقدّمون خلاله أروع النماذج المبتكرة فى تاريخ المعمار الباروكي . ونجتزئ هنا بالإشارة إلى بعض الصروح الخالدة التى شيّدت لإعلاء شأن الأمراء والأساقفة الذين يذكرهم التاريخ بوصفهم رعاة أسخياء للفنون لا بوصفهم أصحاب مآثر خالدة ومواقف تاريخية ذات شأن . ويأتي على رأس كبار معماريي وسط أوربا خلال العصر الباروكي اللاحق المهندس العبقرى **فيشر فون إرلاخ**، وكان شديد التأثر بالتقاليد الباروكية الإيطالية فإذا كنيسة كارل « كارل كيرشه » بڤيينا ( لوحة ٢٥٧ ) تجمع بين وجهيات كنائس بوروميني ومدخل الپانثيون ، فضلا عن عمودين صرحيين على غرار عمود تراجان . وبهذه العناصر المعمارية الرصينة المستعارة من الفن الروماني الامبراطوري التى أضمرها ضمن المنحنيات السّلسة للكنيسة ، عبّر ڤيشر فون إرلاخ أكثر من أى معماري باروكي إيطالي عن مدى قدرة العقيدة المسيحية على استيعاب روائع العصر الكلاسيكي اليوناني الروماني بعد تطويعها وتطويرها بإعادة تشكيلها وتنسيق عناصرها . وثمة صرح معماري آخر ترجع روعته وشموخه إلى موقعه الفريد فوق قمة جبل صخرى يطلّ على نهر الدانوب ، هو دير مِلْك الذى شيّده المهندس **جاكوب براند تاور** والذى تُشكّل مبانيه وحدة متكاملة تعلو الكَنيسة ( لوحة ٢٥٨ ) .

ومن بين أشهر المباني الباروكية المهجّنة ببواكير طراز الروكوكو قصر البلڤدير الصيفي بڤيينا الذى شيّده المهندس **لوكاس فون هيلد براندت** ( لوحة ٢٥٩ ) المتميّز بخط أفقه المتكسّر وأبراج أركانه الأربعة التى لا تدين إلا قليلا للنماذج الفرنسية والإيطالية السابقة عليها . ويقودنا قصر البلڤدير إلى المعماري **ماتياس دانييل پوپلمان** ومبناه الضخم الغريب الذى يعدّ أكثر الرؤى المعمارية إسرافا فى الخيال والمسمّى قصر « زڤنجر » بدرسدن الذى أمر بإعداده الأمير المنتخب « أوجسطس » ، غير أن حروب هذا الأمير الجبّار التى شنّها ضد السويديين والپروسيين بمجرد تبوُّئه عرش ساكسونيا عام ١٦٩٤ ، عرقلت البدء فى المشروع حتى عام ١٧٠٩ حين تولّى پوپلمان المسؤولية من جديد . وقصر زڤنجر وحدة متكاملة تتكون من قصر بالغ الضخامة شُيِّد كي يكون مسرحا لمباريات الفروسية والمبارزة المأثورة عن العصور الوسطى ، فضلاً عن مدرّج مسقوف للمشاهدين ومدخلٍ رسمي مهيب للاحتفالات ( لوحة ٢٦٠ ) .

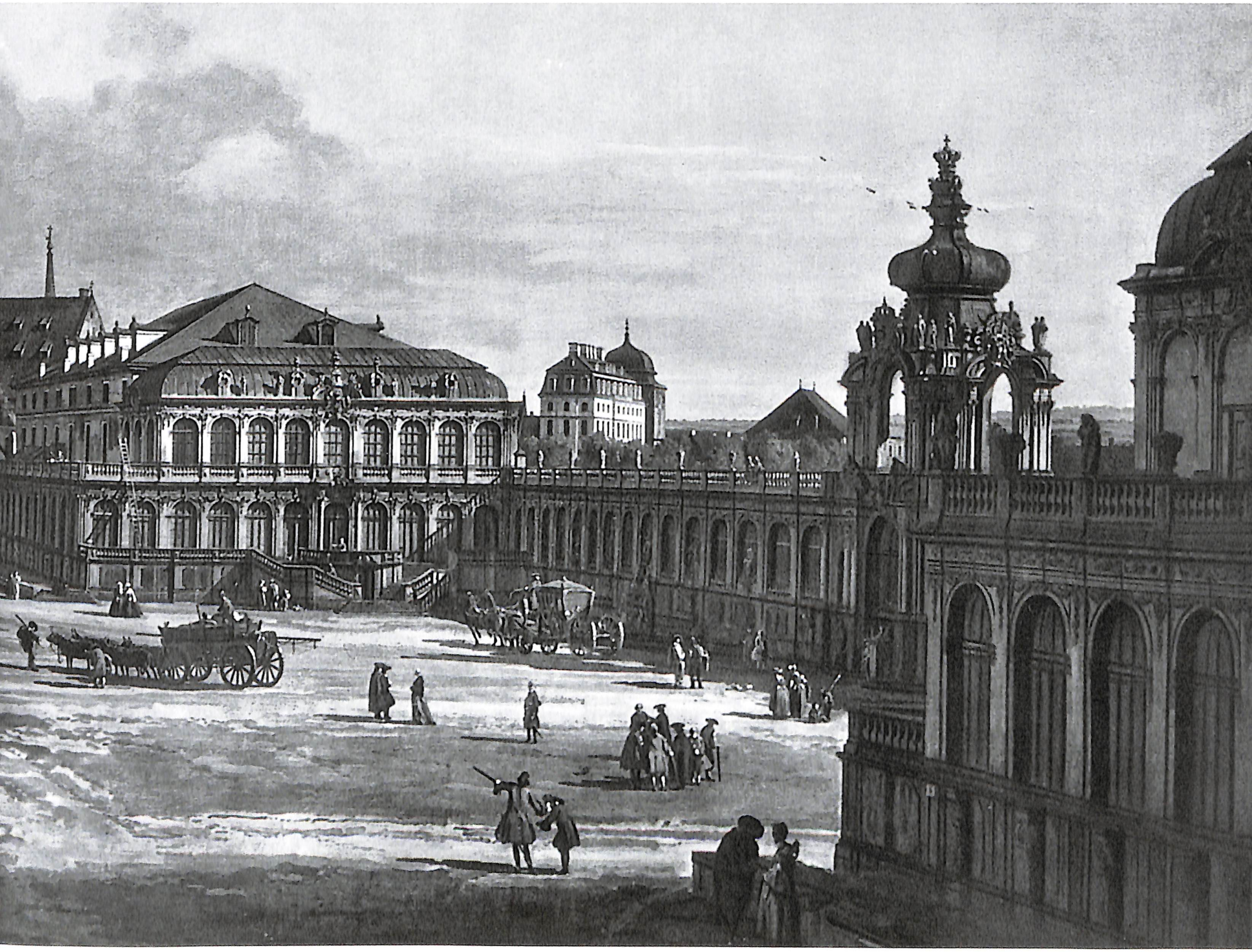
* انظر « فنون العصور الوسطى » . موسوعة تاريخ الفن : « العين تسمع والأذن ترى » . الجزء الثانى عشر ، لكاتب هذه السطور . دار سعاد الصباح للنشر ١٩٩٤ .



لوحة ٢٥٨. پراندتاور: دير مِلْك. بـاڤـاريـا.

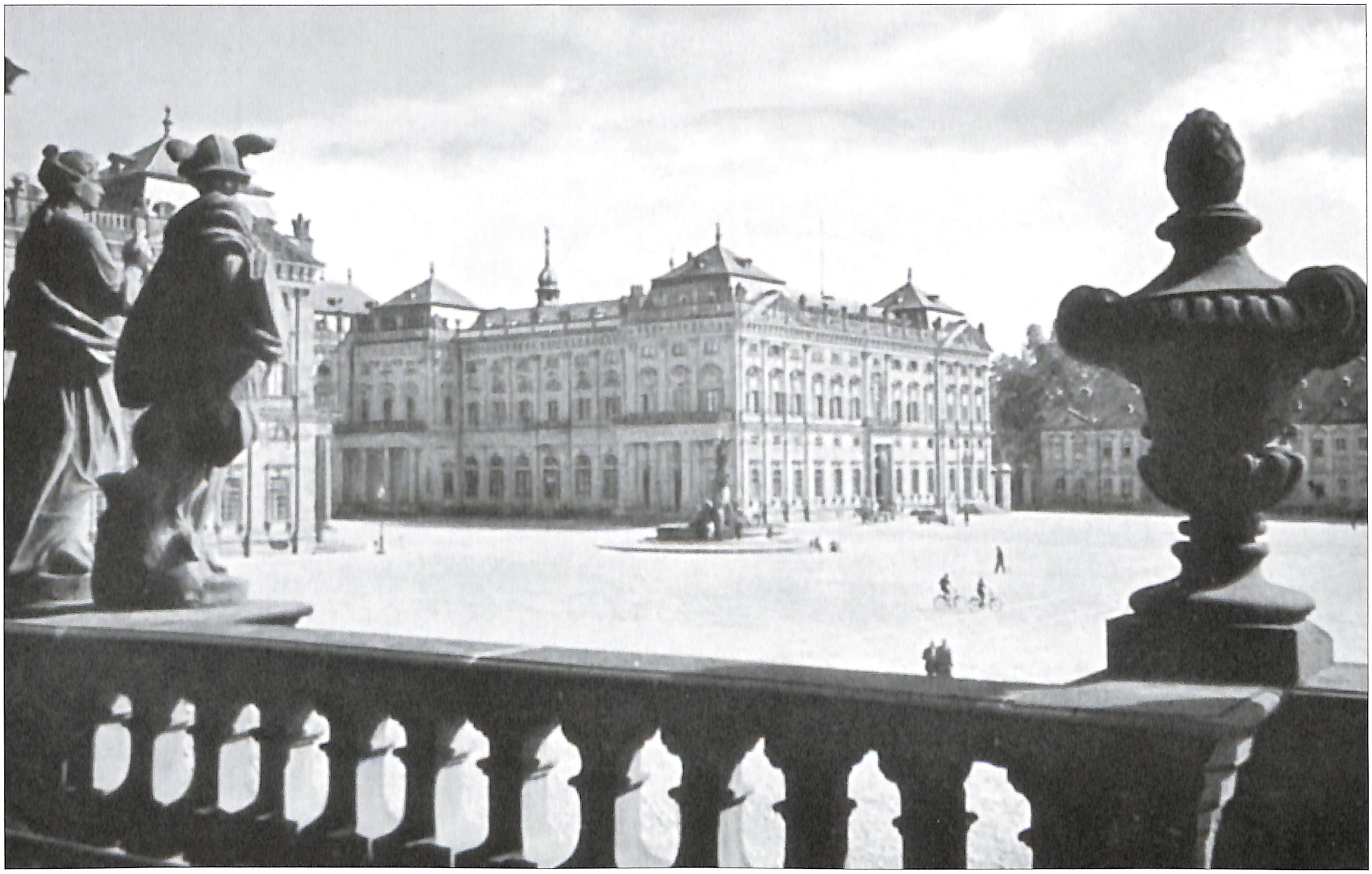


لوحة ٢٥٧. إرلاخ: كنيسة كارل [كيرشـــه]. ڤيينـا.





لوحة ٢٦٠. پوپلمان: قصر زڤنجر. درسدن.



**لوحة ٢٦١ . نويمان: قصر الأمير ـ الأسقف. ڤورتزبورج.**

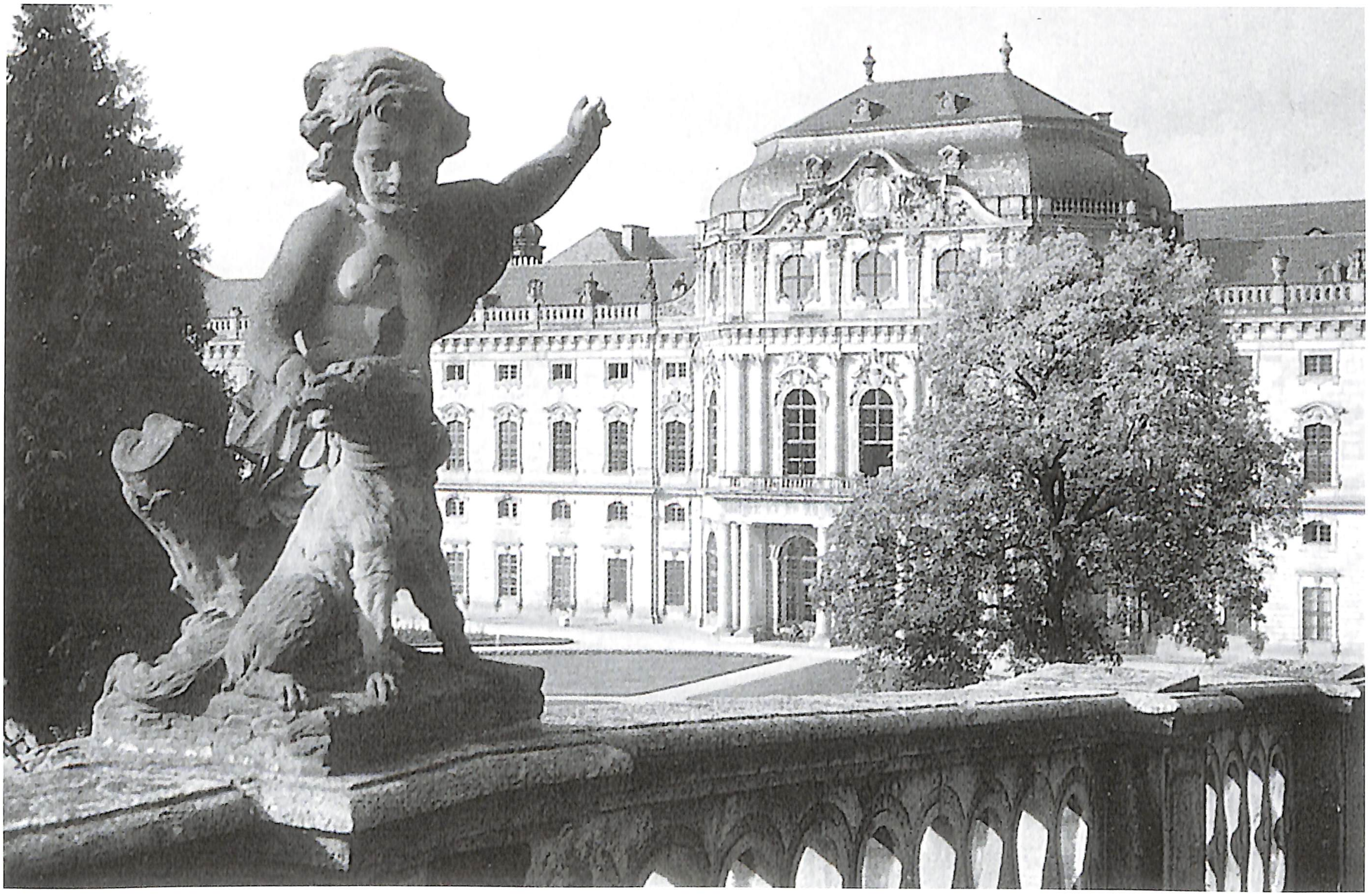
وليس ثمة مبنى فى أوربا منذ العصور الوسطى تتزاوج فيه العمارة مع المنحوتات بمثل هذه السلاسة ، فعلى الرغم من صرامة الخطوط المعمارية والتزامها بنسب ومقاييس الطرز الكلاسيكية دون الخروج عليها إلا فى أضيق نطاق ، نرى المعمار يستقبل بالترحاب المنحوتات المتدفّقة ذات الروعة والأناقة والجلال التى أعدّها كبار النحاتين حتى ليشقّ على المشاهد أن يستدل أين توقّف المعماري وأين بدأ النحّات .

وإذا شئنا تناول سائر أشكال العمارة الباروكية الألمانية فلا معدى عن التوقف عند فنان عظيم أصغر سنًا من أولئك الذين أشرنا إليهم بما يزيد عن عشرين عاما ، وهو **بالتازار نويمان** الذى وُلد عام ١٦٨٧ . وشأنه شأن هيلد براندت كان قد انخرط فى سلك الخدمة العسكرية قبل أن يلتحق بخدمة الأمير ـ الأسقف المنتخب* فى ڤورتزبورج والمنتمي إلى أسرة شونبورن . وكان لهذا الأمير الأسقف نفس الولع المحموم بتشييد المباني شأن أفراد أسرته ، فبدأ فى بناء قصره الصَّرحي بڤورتزبورج عام ١٧١٩ ( لوحة ٢٦١ ) ، وتولّى نويمان تنفيذ التصميم الذى مرّ بأيد عديدة لا سيما **بوفران** Boffrand الفرنسي **وهيلد براندت** النمسوي ، فانعكست على المبنى كل جماليات قصور ڤرساى وشونبرون وبلڤدير وسائر قصور ألمانيا . وتجلّت عبقرية نويمان بصفة خاصة فى الدَّرج المُفرد الصاعد من ردهة خفيضة مقبيّة مضاءة إضاءة خافتة إلى دهليز يتفرّع بعدها فى اتجاه عكسي إلى درَج مزدوج أقل اتساعا حتى يبلغ شرفة تحلّق فوقها لوحة مصوّرة فسيحة بالغة الروعة للفنان تييبولو ( لوحة ٢٦٢ ) . إن منجزات الباروك الألماني لم تبلغ بعد نويمان أبعد من هذا المدى حتى ظهور طراز الروكوكو الذى ازدهر بصفة خاصة فى باڤاريا على يد المعماري **فرانسوا ده كوڤيلييه** المولود عام ١٦٩٥ والذى التحق بخدمة الأمير ماكس إيمانويل بميونخ .

* Elector الأمراء الجرمان المؤهلين لاختيار رأس الامبراطورية الرومانية المقدسة .



لوحة ٢٦٢. نويمان: الدَّرج الرئيسي بقصر الأمير ـ الأسقف، يعلوه على السقف جانبٌ من لوحة الفنان تييولو الفريسك: القارات الأربع. ڤورتزبورج.



لوحة ٢٦٣ . پِرْمُوزِرْ وپوپلمان: جانب من قصر ڤُرتسبورج يُطلق عليه اسم «الكرونتُور» ..

## النحـت

## بالتازار پِرْمُوزِرْ Permoser (١٦٥١ ـ ١٧٣٢)

**ويُعدّ** پِرْمُوزِرْ ناقل طراز النحت الباروكي إلى ألمانيا ، وهو مثّال ألماني من أبرز فناني الباروك خلال القرن السابع عشر ، وكذا هو مصوّر وحفّار ، كما يُعتبر من أشهر رسّامي مدرسة « حوض الدانوب » ، درس الفن فى سالزبورج ثم انتقل إلى ڤيينا وروما حيث كان لقاؤه الخصيب ببرنيني العظيم ودا كورتونا إلى أن استقر فى النهاية بدرسدن ، ولم يفته الأخذ بأسلوب المثّال الفرنسي پوچيه أستاذ أساطين النحت الباروكي . وكان يجمع پرموزر بين موهبة النحات والمعماري فشارك فى تزيين قصر ڤُرتسبورج مع غيره من المثّالين المزخرفين ( لوحة ٢٦٣ ) . ومن أبدع منحوتاته مجموعة تتابع فصول السنة الأربعة ( لوحات ٢٦٤ . ٢٦٥ . ٢٦٦ . ٢٦٧ ) . ويمكن وصف أسلوبه فى النحت بالأسلوب المقتضب المعهود فى ذوق طراز الروكوكو الزخرفي يكسو هيكلا ذا طراز باروكي برنينيّ النزعة .

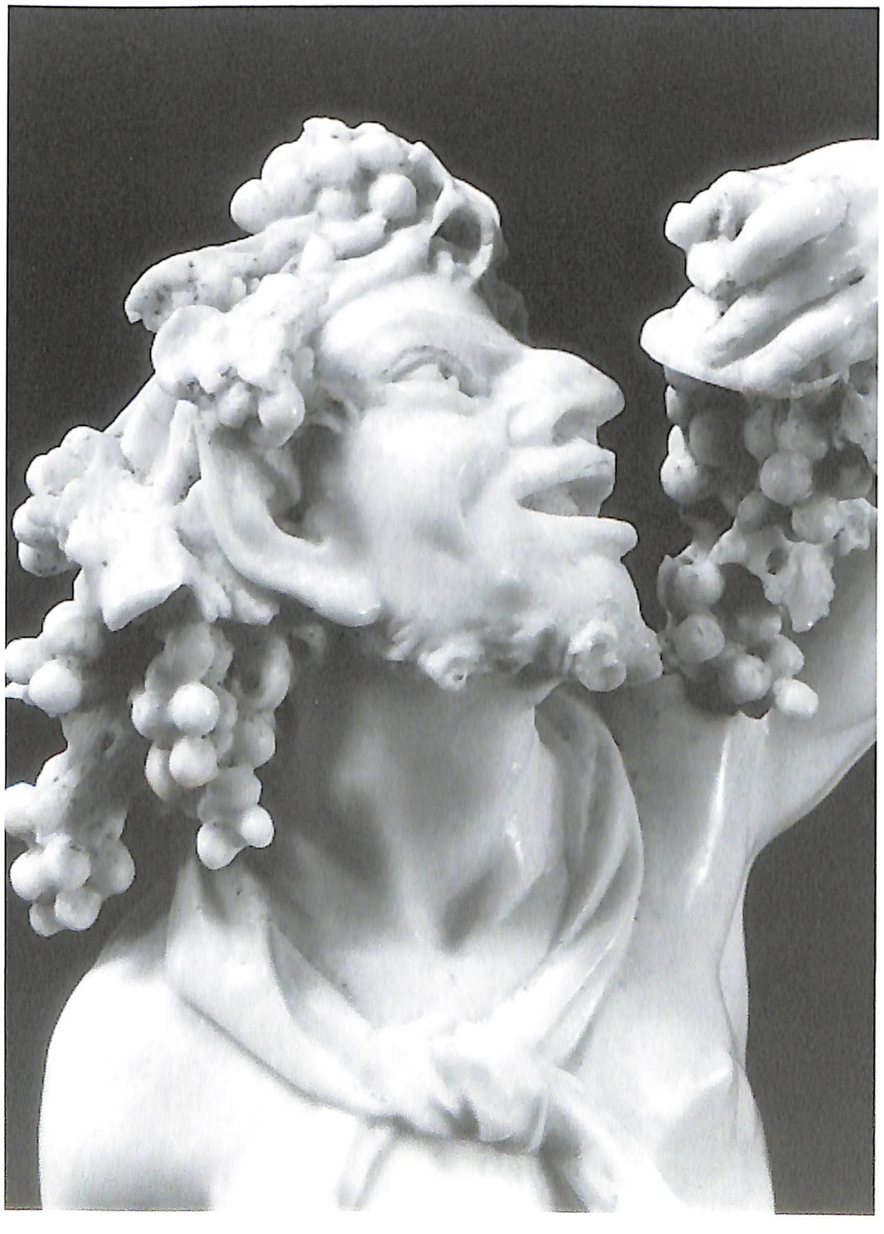


لوحة ٢٦٤. بالتازار پرموزر:
الشتاء. متحف درسدن.



لوحة ٢٦٥. بالتازار پرموزر:
الصيف. متحف درسدن.





لوحة ٢٦٧. بلتازار پرموزر:
الخريف، وتفصيل. متحف درسدن.

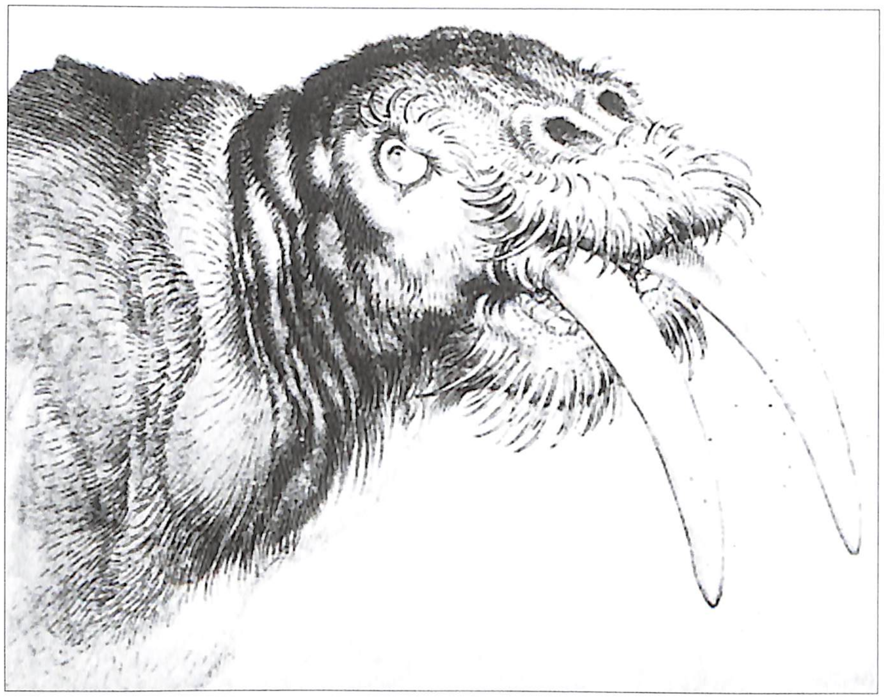




لوحـــة ٢٦٨. بالتازار پرموزر:
الربيع، وتفصيل. متحف درســدن.

# التصـويـر

و تتشكّل المرحلة الأولى المميزة لفن التصوير الألماني ـ أو ما يسمّى بالمدرسة الألمانية القديمة ـ من منجزات الفن الديني في القرنين الرابع عشر والخامس عشر التي ظهرت في جملة مراكز ابتداء من پراغ إلى الألزاس متخذةً خصائص الفن القوطي الدولي ، وهي التي انبثق منها الأسلوب الناعم Soft style الذي نشأ في مدينة كولونيا ومنها انطلق إلى ضفاف الراين حيث شاع تصوير العذراء رهيفة المشاعر وديعة التشكيل والإيقاع . ومن بين أهم ممثّلي الأسلوب الألماني القديم **ستيفن لوكنر** Stephen Lockner في كولونيا ، الذي يعدّ هو **والأستاذ برترام** Master Bertram في هامبورج **وكونراد ڤون سُويسْت** Konrad Von Soest في وستفاليا أبرز مَنْ يمثّلون الأسلوب المتأثر بالاتجاهات الفنية الفلمنكية والبرجندية وعصر النهضة خلال القرن الخامس عشر . أما المدرسة الألمانية الحديثة فتضمّ عباقرة أفذاذ أمثال ألبرخت دورر وماتياس جرونيڤالد وألبرخت ألتدورفر وهانز هولباين ولوكاس كراناخ .



**لوحة ٢٦٨ . ألبرخت دُورَر: حيوان الفظ. المتحف البريطاني.**

## ألبرخت دُورَر (١٤٧١ ـ ١٥٢٨)

و خلال الفترة التي شُغل فيها المفكّر إرازموس بتنوير الناس وبنشر المعرفة من خلال « الكلمة » ظهر تطور جديد في فن الطباعة أنعش الخيال وأنهض الهمم هو طباعة الصور بطريقة الحفر على الخشب Woodcut[٥٨] . فلقرون طوال ظلت اللوحات الجدارية المصوّرة والزجاج المعشّق وسيلة تلقين الأمّيين أصول دينهم ، وإذا الصور تزداد عددا مع انتشار تقنية الطباعة بطريقة الحفر على الخشب أو المعدن ، وإذا توافر الصور يُيَسّر تلقين المبادىء الدينية بعد أن أصبح في مقدور المرء أن يلقن تلك المبادىء وهو قابع في بيته . وبرز مع ظهور هذا الاختراع فنان عبقري هو ألبرخت دُورَر Albrecht Durer الذي كان بلا جدال أعظم فناني عصر النهضة في شمال أوربا . وقد زار إيطاليا مرتين تأثر فيهما بيولايولو ومانتنيا وجنتيلي بلليني وجوڤاني بلليني ، كما أثارت فيه تلكما الزيارتان شغفا بعلوم عصر النهضة التي استنفرت فيه حسّه بالجمال المثالي على الرغم من نشأته الفنية ذات الطابع الواقعي . وعمل دُورَر في خدمة الامبراطور مكسميليان حتى وفاته ثم اتجه صوب الأراضي الواطئة في عام ١٥٢٠ علّه يظفر برعاية الامبراطور شارل الخامس[٥٩] .

وكانت عبقرية دُورَر خطّية ، تشهد على ذلك رسومه المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر أو على الأسطح المعدنية المنقوشة بسنّ الإبرة[٦٠] التي ضارع بها رسوم ليوناردو فغدا من خلالها ضريبه الشمالي الحريص على تأمّل ما حوله سعيا وراء المعرفة ونشدانا للحقيقة . كما كانت لدورر صفات عدّة يشترك فيها مع ليوناردو منها شغفه الشديد بالمعرفة وإن لم يصل به الفضول العلمي إلى محاولة الوقوف على ماهية الأشياء وكيف تعمل مثل ليوناردو . وقد اهتم بجمع كل ما هو غريب نادر ولم يتوان عن الرحيل إلى أي مكان ليراه بعينيْ رأسه بل ليعايشه ويستشفّ روحه بنفسه ، حتى لقد لقي حتفه بالفعل نتيجة إصراره على الاشتراك في رحلة إلى زيلنده كيما يشاهد بنفسه حوتا جنح إلى البرّ ، غير أنه لم يُقدَّر له أن يراه إذ كان جسده قد تحلّل قبل وصوله . على أنه شاهد بدلا منه حيوان « الفظ » الشبيه بالفقمة Walrus الذي استثار إعجابه بخطمه الشائك فرسمه ( لوحة ٢٦٨ ) . وليس ثمة وصفٌ جامع لرسوم دورر وما تضمّه الطبيعة من إنسان وطير وحيوان وزهر وأعشاب في مثل دقة وروعة وصفه ، وإن كانت جميعا تفتقر إلى ما يفصح عن خبايا حياتها وجوهر أعماقها وحقيقة أسرارها الخفيّة مثلما فعل ليوناردو ( لوحة ٢٦٩ أ ، ب ) . ومع ذلك كله فليس هناك ما يحول دون ملاحظة أن دورر كان منشغل البال بفك طلاسم النفس الإنسانية الغامضة وسبر أغوارها ، ولعل اهتمامه الشديد الشغوف بذاته كان جزء من اهتمامه الشديد بالنفس الإنسانية بعامة . وهو ما نشاهده مجسّدا حيا في أحد إنجازاته الضخمة التي تعدّ من أعظم وثائق التنبؤ في تاريخ الفن الإنساني ، وأعنى به اللوحة المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب والمسمّاة « ملانخوليا » أي الحزن والسّواد ( لوحة ٢٧٠ ) والتي تثير في الذهن مأساة اللقاء بين الوعي الذي تحلّل من معتقداته القديمة وبين الإحساس الجديد بغموض العالم ، مما يدفع بالمرء إلى العزلة التي يُطْبق عليه فيها الخوف من مصير يتهدّده خطران ؛ أولهما حتمية الموت الذي عرّت واقعيته الرهيبة الموحشة الإنسان من السكينة التي كانت تغشّيه في بداية الأمر ، وثانيهما هوْل الشرّ الذي يتربّص به من حساب وعقاب مما



**لوحة ٢٦٩ أ. ليوناردو: دراسة لرأس طفل. متحف اللوفر.**



**لوحة ٢٦٩ ب. ليوناردو: دراسة لرأس طفل. متحف اللوفر.**

ضاعف من رعب الإنسان من غواية الشيطان . فلم يعد الإنسان وهو يواجه غموض الحياة والعالم من حوله يشعر بالأمان . وكانت الملانخوليا تعني فى العصور الوسطى ببساطة مزيجا من الكسل والملل والقنوط ، غير أن رؤية دُورر تجاوزت هذه البساطة ، فالملانخوليا فى رسمه هى العبقرية الإنسانية في أقصى درجاتها من التفتّح حتى لقد صوّرها تحمل جناحيْن لينهضا بها إلى أعلى علّيين وهى جالسة وقد أسندت رأسها إلى يدها فى وضعة التأمل والتفكير التى خلّدها المثّال الفرنسي رودان بعدُ . ونراها ممسكة بيدها الفرجار رمز آلات القياس التى سيغزو بها العلم الإنساني آفاق دنيانا وأعماقها ، ومن حولها شعارات العمل الإيجابي ورموزه وأدواته ، فثمة منشار وأدوات النجارة وميزان ومسطرة وكمّاشة ومسحاة ووسيلتان من وسائل الهندسة هما كتلة كروية وأخرى متعددة الأسطح . ومع ذلك فهى تطرح كل هذه الأدوات جانبا مستغرقة فى تأملها الحزين حول عبث الجهد البشري وغموض مصير الإنسان . وعلى جدار المبنى ناقوس وساعة رملية وميزان وجدول مربّع يضمّ ستة عشر رقما ، وثمة كلب مستغرق فى النوم عند قدميْ رمز « الملانخوليا » ، بينما يجلس أحد ولْدان الحب فوق عجلة طاحون قائمة مرتكزة على حافتها ، ويحمل مخلوق شبيه بالخفّاش فى أعلى الصورة يافطة تحمل كلمة « ملانخوليا » . وبالرغم من أن معنى اللوحة العميق صعبٌ إدراكه ، فما من شك فى أن ثمة علاقة وطيدة بين الحزن والسّواد وبين القدرة على الإبداع . ويذهب فقهاء الطب النفسي إلى أنه إذا تفاقم الحزن والسّواد [ الملانخوليا ] فبلغ درجة جسيمة تصل إلى حدّ التفكير فى الانتحار توقّفت المقدرة على الإبداع ، أما إذا كانت درجة الحزن هيّنة أو متوسطة فإنها تمنح أصحابها من ذوي الموهبة قوة دافعة نحو الإبداع والابتكار ، وتلك هي الرابطة التى تصل بين الملانخوليا والإبداع .



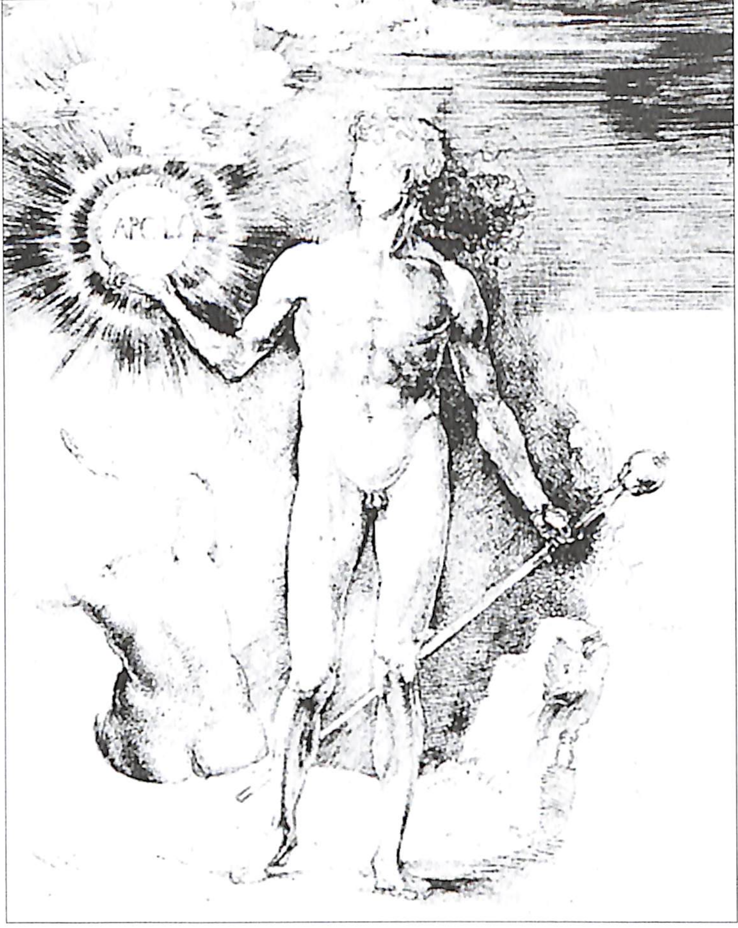

لوحـــة ٢٧٠. دورر: ملانخوليا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب.



لوحة ٢٧٣ . دورر: سفر الرؤيا. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.

وإن ما جعل دُورَر شخصية هامة فى عصره هو أنه كان يقبض بيد من حديد على عالم الظواهر مع قدرة فائقة على الابتكار ، ومن ثم حملت رسومه الدينية المطبوعة على الخشب اقتدارا عاليا على الإقناع وانتزاع الرضا والإعجاب . وبمرور الوقت أصبح أستاذا لا يبارى فى تقنيات عصره وخاصة تقنية المنظور التى لم يستخدمها حيلة عقلانية مثل المصوّرين الفلورنسيين الأوائل فحسب وإنما استخدمها أيضا لزيادة الحسّ بالواقع . وهكذا أشاعت رسومه المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب أو على الأسطح المعدنية نظرة جديدة إلى الفن لا بوصفه وسيلة سحرية أو رمزية ولكن بوصفه حقيقة واقعية دقيقة .

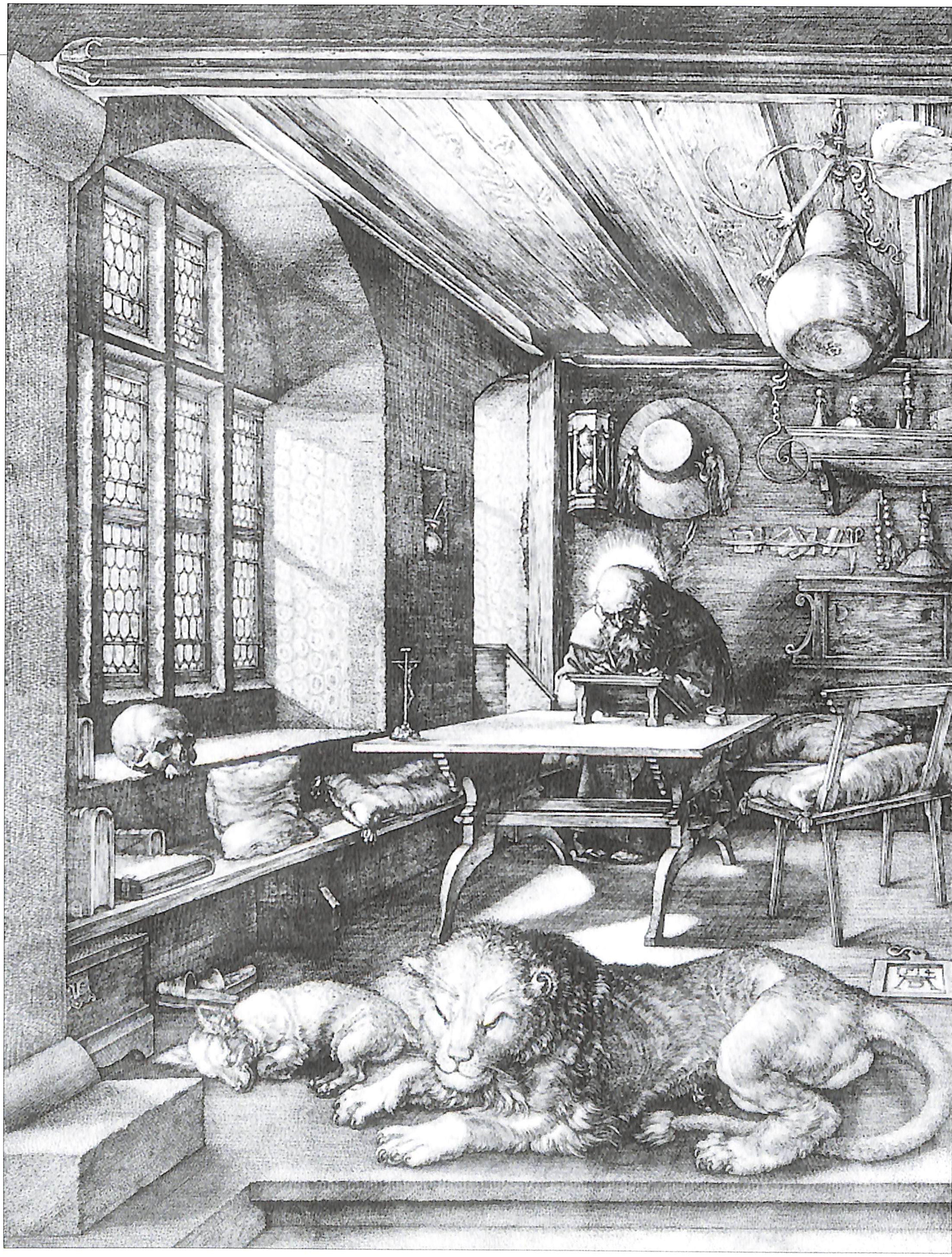
وفى الوقت ذاته كان دورر غارقا حتى أذنيه فى الحياة الثقافية والفكرية طيلة عصره ، ففى العام نفسه الذى انتهى فيه إرازموس من ترجمة رسائل القديس چيروم رسم دورر صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب للقديس منكباً على عمله فى معتكفه ، وهو حجرة أنيقة منسّقة تغمرها أشعة الشمس وتحتشد بالوسائد والحشايا التى تخلو منها الأديرة ( لوحة ٢٧١ ) . ويبين الرسم القديس چيروم مترجم الكتاب المقدس مستغرقا فى التفكير والتأمل ، وقد أضاء نور الشمس المُنسلّ من خلال زجاج النافذة الحجرة الدافئة الوادعة . ويربض أمام القديس أسده الوفيّ كما يقعى كلبه . وثمة جمجمة فوق عارضة النافذة وساعة رملية معلّقة على الحائط تذكّرانه بزوال الحياة الفانية . وما من شك أيضا فى أن كتاب إرازموس الذائع الصيت « دليل الفارس المسيحي » لم يغب عن ذاكرة دُورَر وهو يرسم لوحته المطبوعة المسمّاة « الفارس والموت والشيطان » ( لوحة ٢٧٢ ) فنرى فيها صورة الفارس الجسور الشديد البأس العابس الوجه فى شِكّته القوطية المدرّعة يمضى فى طريقه غير حافل بالشيطان ذى القرن الوحيد ، كما لا يعبأ بشكل الموت الكالح الملوّح بساعة رملية أو بالتهديدات التى تترصّده . .



لوحة ٢٧٤ . دورر: أپوللو. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.

كذلك تشهد على براعة دُورَر مجموعة الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب أو المعدن التى رسمها عن سفر الرؤيا Apocalypse وظهرت فى شكل مجلد ذى نص مزدوج لاتيني وألماني فجاءت دُرَرا قوطية لألاءة بلا نزاع ترقَى إلى أسمى آيات الخيال وإن ازدحمت بالتفاصيل ، ولعلها نبوءة من جانب دُورَر على نهج يوحنا يحذّر بها من اندلاع الحروب الدينية الوشيكة التى استُغل الدين فيها لتحقيق الأطماع السياسية والدين منها براء ، إذ يزعم كل فريق أنه وحده أداة اللّه الجبار للانتقام ، فقد ظل التعصّب الديني مثيرا للحروب طيلة مائة وعشرين عاما تخلّلتها مذابحُ رهيبة بشعة تأتي فى مقدمتها مذبحة سان بارتلميو . ونرى فى إحدى لوحاته النار تتساقط من السماء على الملوك والبابوات والرهبان والفقراء التعساء ، فمن نجا منها سقط صريع سيف الانتقام ( لوحة ٢٧٣ ) .

ولقد أعجب دُورَر بما لتمثال أپوللو بلفدير من قيمة دون أن يراه ، إذ طاف بإيطاليا دون أن يبلغ روما ، لكنه اطّلع أثناء رحلته على كثرة من الرسوم المستنسخة لهذا التمثال الكلاسيكي الشهير هى التى استخلص منها أساس أبحاثه عن نسب الجسد البشري . وفى أعقاب عودته إلى موطنه عام ١٥٠١ خطّ رسمه المحفوظ بالمتحف البريطاني لرجل عار يقبض بيده على قرص نُقشت عليه كلمة أپوللو ( لوحة ٢٧٤ ) . وعلى الرغم من أن دُورَر قد استعار ساقَي أپوللو من أحد رسوم مانتنيا ، ومن أن أسلوبه ــ سواء من حيث الرّسامة أو المواضع التى نالت أشد اهتمامه ــ يكشف عن دراية وثيقة برسوم ميكلانچلو المبكرة ، فإن الصورة التى توصّل إليها لتمثال أپوللو بلفدير هى التى أضفت على رسمه الطابع الإلهي ، وهو ما يتجلّى فى استطالة جذعه المسطّح ، وفى غيبة تمفصلات الخطوط المحوّطة للرِّدفين ، وفى طريقة وصلهما بالخصر ، وفى غير ذلك من التفاصيل التى تكشف عن التصاقه بالفن الكلاسيكي بأشد مما يقترب من الأشكال الفلورنسية الجيّاشة بالحركة .



لوحـــة ٢٧١. دورر: القديس چيروم في معتكفه. صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب.



لوحـــة ٢٧٢. دورر: الفارس والموت والشيطان. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.

وكان دُورَر قد تعرّف منذ صباه على اتجاه تكريس عرى الأنثى وفق طراز العصور الوسطى ، موضوعا جماليا قائما بذاته فى مجال التصوير ، وهو ما دفعه فى عام ١٤٩٣ إلى رسم عجالة تخطيطية لسيدة من سيدات نورنبرج بدت غريبة ولفتت إليه الأنظار ( لوحة ٢٧٥ ) . وبعد عام واحد عكف على دراسة لوحات أساتذة العرى الإيطاليين أمثال پولايولو ومانتنيا من خلال الرسوم المطبوعة لمنجزاتهم . وعندما بلغ فى رحلته إلى إيطاليا مدينة البندقية كان قد بات مهيأً لتطبيق النهج الجديد ، فأنجز أولى محاولاته التى أراد لها أن تبرّ صور العراة الإيطالية والتى استخدمها فى العديد من رسومه خلال العام التالي . وتكشف أجساد شخوصه العارية فى تلك الآونة عن أن عينه كانت دائبة البحث عن كل ما هو غريب غير مألوف فى الجسد الإنساني . فنلحظ في رسمه لحمام النساء ( لوحة ٢٧٦ ) فى عام ١٤٩٦ هيمنة طابع الغرابة القوطية الذى يشدّ انتباه المشاهد مختلطا بذكريات الفنان الإيطالية . فعلى حين يبدو شكل المرأة إلى اليسار من اللوحة أقرب إلى أشكال ميكلانچلو ، تبدو المرأة الواقفة التي تُمشّط شعرها وسط اللوحة مقتبسة من ڤينوس الكلاسيكية ، بينما تبدو المرأة القابعة فى مقدمة الصورة ألمانية قُحّة . أما المخلوق البشع المترهّل إلى يمين الرسم فيكشف بازورار وجهه عن المشهد كله عن استهجانه إياه ، وأغلب الظن أن دُورَر قد نقله عن واقع فعلي . كما تكشف صورته المطبوعة بطريقة الحفر للساحرات الحيزبونات العاريات الأربع ( لوحة ٢٧٧ ) التى رسمها في عام ١٤٩٧ عن تأرجحه بين التعلّق بما هو غريب لافت للنظر وارتباطه بالنماذج الكلاسيكية . ولامراء فى أن عينه قد وقعت على نقش بارز قديم لربّات الحسن الثلاث استحوذ على إعجابه ، ولعله أراد بهذه اللوحة تقديم تصوّره الساخر من ربّات الحسن الثلاث ، إذ نلمس في قسمات ظهر المرأة التي تتوسّط الصورة اكتنازاً غير منتظم في ردفيها وفخذيْها وساقيْها ، فضلا عن تهدّل كتفيها ، كما رسم المرأة إلى اليمين وفق تقاليد رسم الجمال الأنثوي خلال العصور الوسطى ببطنها المتورّمة . أما المرأة إلى يسار اللوحة المحتفظة بغطاء الرأس المحلّي برغم عريها فقد اختصّها بظهر مصارع أحدب ، وبدا نصفها الأدنى فاقداً لكل نسب التناسق في الجسد الأنثوي بما يهدم نظرية التصميم الكلاسيكي بأكملها ، فتتحوّل ربّات الحسن الثلاث إلى ربّات القبح الثلاث ، وبدت إلى جوار أقدامهن جمجمة بينما يطلّ عليهن الشيطان برأسه من فرجة الباب . وحصيلة الفنان دورر من هذه الصور المطبوعة بطريقة الحفر زاخرة أعرضُ من بينها لوحات « حمّام الرجال » ( لوحة ٢٧٨ ) والقنطور نيسوس يحاول الاعتداء على ديانيرا زوجة هرقل ( لوحة ٢٧٩ ) والكاهن الأكبر وحشد من اليهود يشهدون تعذيب يوحنا الشهيد فى غفْلين من القار المغلي قبل استشهاده ( لوحة ٢٨٠ ) وشمشون يصرع أسداً ( لوحة ٢٨١ ) .



**لوحة ٢٧٥ . دورر: سيدة من نورنبرج. صورة مطبوعة بطريقة الحفر. بايون.**

كان دُورَر مؤمنا بأن الجسد الكلاسيكي العاري ينطوي على سر غامض يحتفظ به الفنانون الإيطاليون كى يبزّوا بأعمالهم أعمال زملائهم الألمان ، ومن ثم عقد العزم على اكتشاف هذا السرّ ، وشرع فى تحليل هندسي للجسد الإنساني استغرق كل حياته . ومن بين عجالاته الممهّدة للوحة « آدم وحواء » المطبوعة بطريقة الحفر ثمة رسمان يُزيلان أى شك فى مقاصده بأن يستبدل بشكل الإنسان الطبيعي شكلا من محض ابتداعه ذا نسب بالغة التعقيد . ويكشف الرسم الأول المحفوظ فى درسدن لحواء ( لوحة ٢٨٢ ) عن أن دُورَر – مثل آنجر فيما بعد – لم يكتف بمحاكاة الواقع بل رأى أن يُخضع الواقع لقوانينه هو ولرؤيته هو ، فنراه أكثر من مرة ينقل موضع ساق نموذجه حتى يتفق مع ما يدور برأسه من موضع مناسب للساق ، والأدهى من ذلك أنه يرسم خطوطه مستخدما المسطرة والفرجار ويرتّب أوضاعها وفقا لحسابات عددية للوصول إلى تركيب بنية إنسانية ذات نسب تجريدية بحتة . كما يكشف الرسم عن أن دُورَر قد طبّق قانون « النسبة الذهبية »[٦١] ، إذ كان شديد الاهتمام بمثل هذه الأمور ( لوحة ٢٨٣ ) ، فعلى الرغم مما يبدو على الفن الإغريقي من واقعية فهو أيضاً كان ينبني على نسب محسوبة . كذلك كان فى رسمه لآدم المحفوظ بمتحف ألبرتينا ( لوحة ٢٨٤ ) واقعا تحت تأثير النظريات الهندسية السائدة فى عصره ، حيث يبدو الجسم وكأنه مكوّن من دوائر ومربعات ومثلثات متشابكة متداخلة حتى تراءى جسد آدم وكأنه شكل تجريدي ، وهو ما تؤدي إليه رغبة الفنان فى تحقيق تأثيرات تشكيلية معيّنة يُخْضِع معها أشكاله لنظريات رياضية صارمة . وفى عام ١٥٠٤ وفّق إلى رسم صورته المطبوعة بطريقة الحفر لآدم وحواء ( لوحة ٢٨٥ ) التى لا تقل قُربا من النماذج الكلاسيكية عن إنجازات معاصريه الإيطاليين . ومنذئذ لم يعد يقصد بشخوصه التعبير عن الجمال النموذجي بقدر ما كان يقصد بها دراسة النسب بين أعضاء الجسد ، فلم تعد أهدافه جمالية بقدر ما باتت دراسات علمية ، والثابت أن الأنماط الجسدية التى ابتدعها دُورَر فى محاولته التوفيق بين المثل الألمانية والإيطالية كانت ركيزة الانطلاق لمجموعة ضخمة من الفنانين الألمان والسويسريين الذين تناولوا موضوع العُري دون الحاجة إلى خوض مشاق الطريق المرهق الذى انتهجه دُورَر قبلهم . ومن المعروف أن ورشة عمل دورر كانت ذات ثلاثة تخصّصات هى التصوير والصور المطبوعة بطريقة الحفر وإلى حد ما تصميمات الزجاج المعشّق الملوّن . وحين تبيّن لدورر أن اللوحات المصوَّرة فوق الحوامل غير مجزية مقابل ما يصرفه فيها من جهد خصّص معظم وقته للصور المطبوعة بطريقة الحفر .

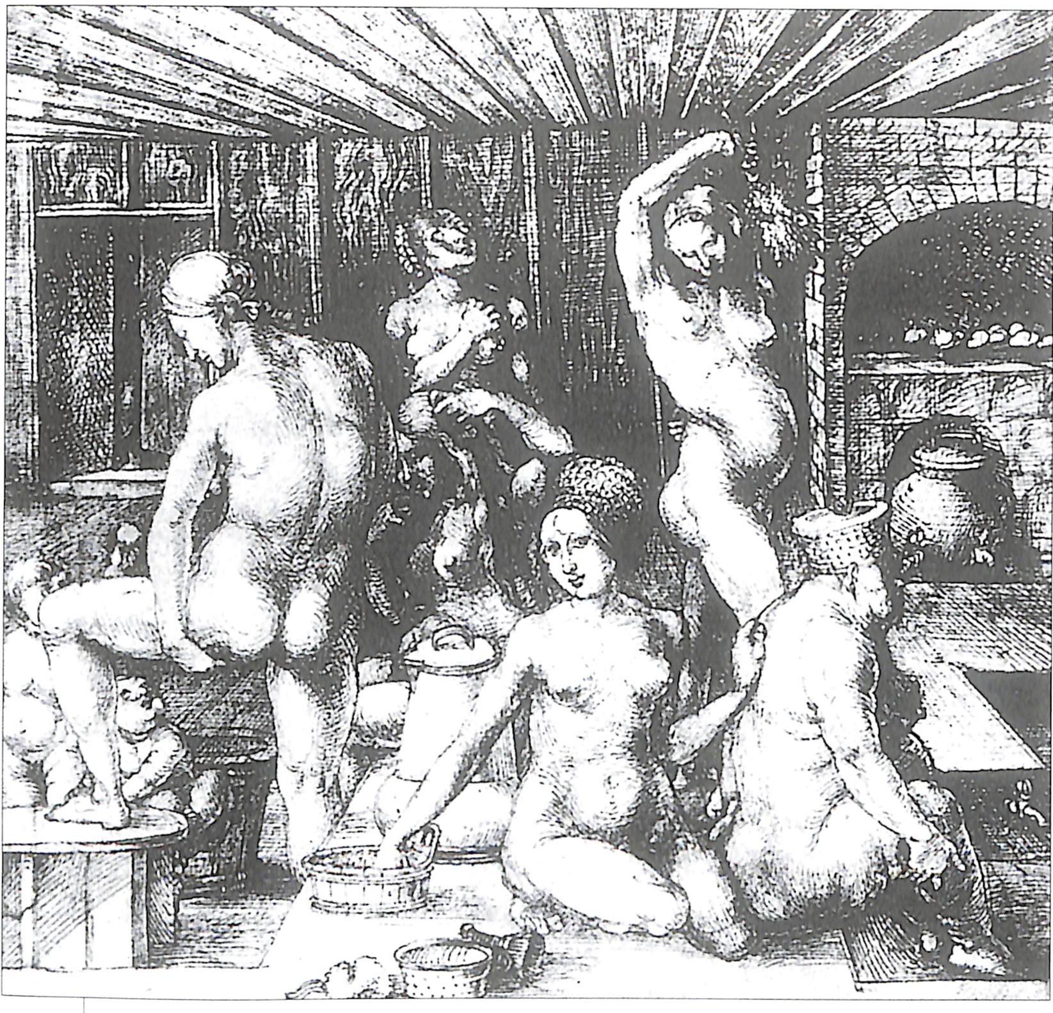
وكان دورر شخصية غريبة الأطوار ، فمع أنه وُلد فى مدينة نورنبرج فقد كان أبوه مجريًا ، ولم يكن فنانا متدينًا مثل غيره من الفنانين المعاصرين ، ولعل مردّ ذلك ما يُعزى إلى شدة نرجسيّته وإعجابه الشديد بنفسه الذى انعكس على پورتريهاته الذاتية فإذا هى آيات فنية بلغت أرفع المستويات .

وكان دورر أول فنان أوربي يجعل من الصورة الذاتية « الپورتريه » مادة وحيدة للّوحة المصوّرة وإن كان ثمة فنانون قبله قد صوّروا ذواتهم بين شخوص لوحات الهيا كل أو الصور الجدارية . وثمة عجالة تخطيطية لصورة ذاتية له تعود إلى عام ١٤٩٣ ( لوحة ٢٨٦ ) لعلها كانت تمهيدا لأول صورة ذاتية يحتفظ بها الآن متحف اللوڤر ( لوحة ٢٨٧ ) . ويتجلّى شباب الفنان فى شعره الطويل الأصهب المعتمر قلنسوة ذات شرّابة حمراء مدلاّة ، ويرتدي تحت سترته الرمادية ذات الحواف الحمر قميصا أبيض أنيقا ذا طيّات مُحلّى بشرائط وردية . ويبرز من الپورتريه أنفٌ شامخ وشفة عُليا لها شكل القلب وعنق فارع ، ويمسك الفنان بيديه الخشنتيْن عسلوجاً من الآس البحري وفرع نبات عُشبيّ شائك رمز وفاء الأزواج فى ألمانيا . وقيل إن هذا الپورتريه قد رسمه دورر خصّيصا لإهدائه إلى خطيبته وهو فى سن الثانية والعشرين ، وإن كان الشائع أنه كان هدية لأبويه بعد غيابه عنهما قرابة أربعة أعوام طوّف خلالها فى أنحاء كثيرة من أوربا . أما صورته الذاتية التى رسمها وهو فى سن السادسة والعشرين والمحفوظة بمتحف پرادو ( لوحة ٢٨٨ ) فيتجلّى من وضعة الفنان الواقفة فى الصورة مدى اعتداده بنفسه ، كما تملأ الصورة اللوحة بكاملها حتى تكاد قلنسوته تلامس حافتها العلويّة ، وينعكس الضوء المنسكب من نافذة الحجرة على صفحة وجهه وعنقه ، على حين توحي الصورة بجهد غير يسير صرفه الفنان فى تصوير جدائل شعره ذوات الحلقات التى تكتنف وجهه المُترع برهافة الحسّ وشفافية الفنان ورقّته حتى باتت نموذجا دالاً على افتتانه بذاته . وعلى عكس صورته الذاتية السابقة أطلق لحيته ، وكان إطلاقها فى ذلك الزمان أمراً غير مألوف بين الشباب . ويتألق الفنان فى ثيابه المتوّهجة : سترته الأنيقة يحوّطها شريط أسود ومن تحتها قميص أبيض ذو طيّات وحافة عليا مطرّزة . أما قلنسوته الأنيقة فخطوطها وألوانها تتسق مع سترته . وتنسدل من كتفه اليسرى عباءة بنّية تثبّتها ضفيرة مجدولة ، كما يرتدي قفازاً جلدياً . وبتصوير نفسه بهذه الأناقة المغالَى فيها أراد الفنان الشاب أن يؤكد المكانة الاجتماعية العالية التى ينبغي للفنان أن يبلغها . وبالحجرة طاقة مرتفعة تكاد خطوطها المنحنية تشكّل إطارا يحتوي رأس دورر . وإلى اليمين نافذة تكشف عن منظر طبيعي بديع : حقول خضر تُفضي إلى بحيرة تحوطها الأشجار ، وفى النهاية يشمخ جبل تغمره الثلوج لعله كان يذكّر الفنان برحلته عبر جبال الألب . وأغلب الظن أن دورر قد استوحى هذا المنظر الطبيعي من معاصريه من فناني الأراضي الواطئة . وقد ظل هذا الپورتريه فى حوزة الملك تشارلس الأول الإنجليزي إلى أن انتقل إلى حوزة فيليپ الرابع ملك إسپانيا .

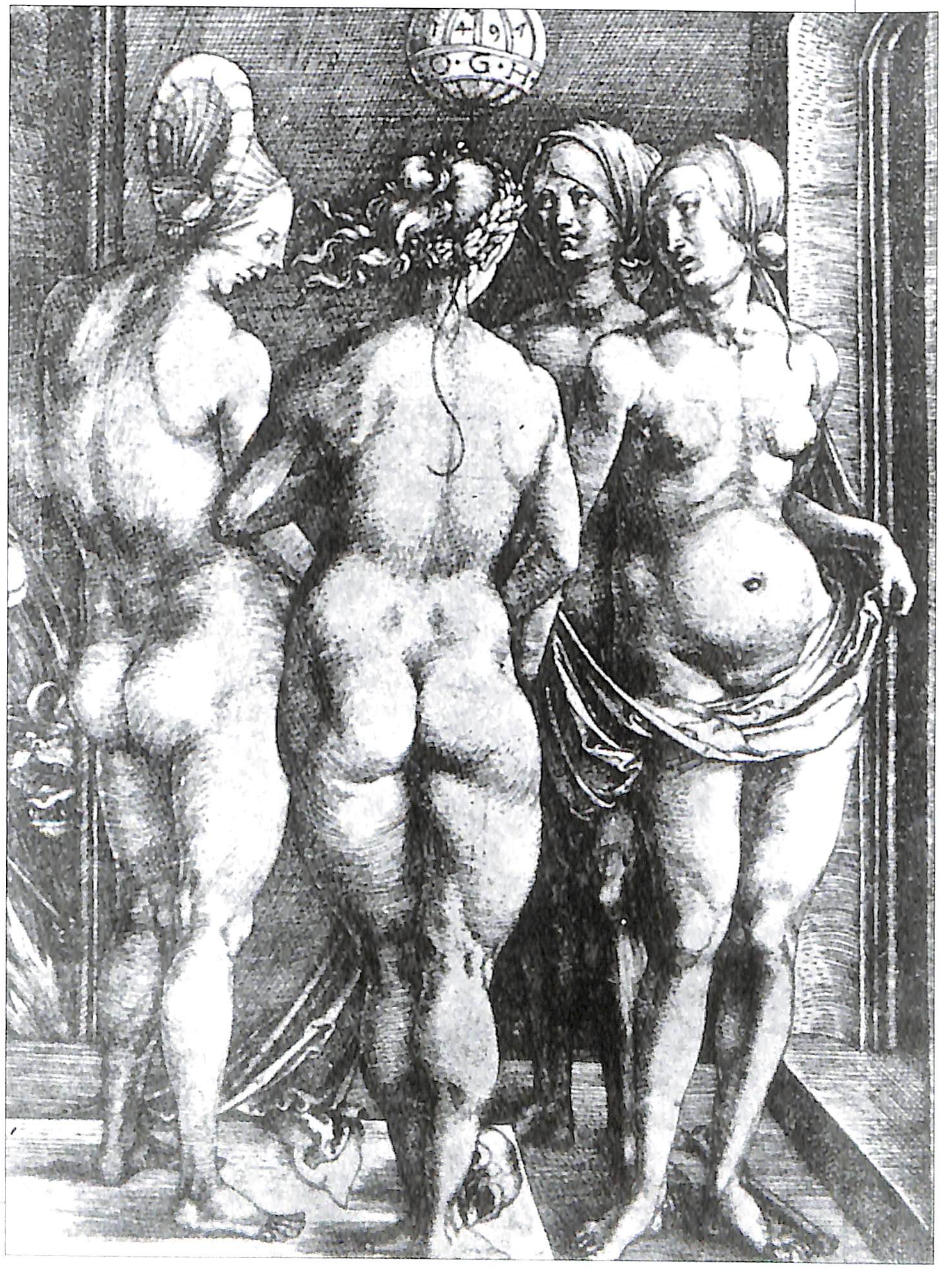
وفى صورته الذاتية الثالثة والأخيرة سجّل الفنان عليها عبارة : « هكذا أنا ألبرخت دورر من نورنبرج قد رسمت نفسي فى سن الثامنة والعشرين بألوان غير قابلة للمحق » ( لوحة ٢٨٩ ) . وهى صورة ذات ألوان داكنة مرسومة بدرجات اللون البنّي أمام خلفية قاتمة غير مزخرفة . والوجه أخّاذ باهر شبيه بملامح وجه المسيح الذي كان يُرسم فى أواخر العصور الوسطى ، متطلعا إلى الأمام فى وضعة متناسقة متناظرة القسمات ، وقد فُرِقَ شعره البنّي من وسطه مُرْسَلا على كتفيه ، وتجمّل بلحية وشارب غير طويلي الشعر . وقد صوّر دورر شعره بُنّيا بالرغم من أن شعره فى الصورتين السابقتين كان أشقر يميل إلى الحمرة . والراجح أن دورر قصد أن يرسم نفسه عن قصد فى الوضعة التقليدية للمسيح وقد رفع يده أمام صدره فى وضعة المباركة ، وهو ما بدا للبعض لونا من الهرطقة وإن راح المعجبون به يعلّلونه بأن دورر كان مؤمنا بأن أية موهبة إبداعية خلاّقة إن هى إلاّ عطاء ربّانيا وامتدادا للألوهية ، وأنه بتصوير نفسه فى هيئة المسيح إنما كان يكرّم ما حباه الله به من عبقرية شمّاء . ومن هنا كان هذا الپورتريه بمثابة برهان على أن المهارةَ الفنية منحةٌ إلهية يُنْعِم بها ربّ السماء على مَنْ اصطفاه لها ، وهو اتجاه سَرَى فى عصر النهضة على أيدي فلاسفة فلورنسا الذين عدّوا الفنان خالقاً مُلْهَما بل قبسا وهّاجا من نور السماء . وبالرغم من ذلك فإن دورر قد ابتعد بحذق شديد فى صورته الذاتية عن صورة المسيح التقليدية ، إذ لم يرسم وجهه فى منتصف اللوحة تماما بل جانبها قليلا صوب اليمين ، كما أن فرْقَ الشعر لم يكن فى الوسط ، بينما تدلّت جدائله على نحو مختلف فوق المنكبين ، ومالت نظرة البؤبؤيْن نحو اليسار قليلا ، وارتدى دورر معطفاً عصرياً مبطّنا بالفراء فإذا الصورة ذاتية خالصة .

وقد اشتهر دورر بقدرته الفائقة على رسم التفاصيل الدقيقة كالشَّعر بواقعية ملحوظة . وكانت هذه الصور هى التى أدّت إلى تلك المحاورة الشهيرة التى جرت بينه وبين الفنان الإيطالي الكبير چوڤاني بلليني عام ١٥٠٦ حين طلب منه فنان البندقية العجوز إحدى فُرَشه التي يستخدمها فى تنفيذ پورتريهاته البارعة العسيرة ، فأعطاه دورر فرشاة مماثلة لما يستخدمه بلليني الذى انبرى قائلا : « أنا لا أقصد هذه الفرشاة ومثيلاتها وإنما أقصد الفرشاة التى تستخدمها أنت لرسم الشعر الغزير بضربة فرشاة وحيدة » ، فتناول دورر فرشاةً كاشفاً له عن تقنيّته .

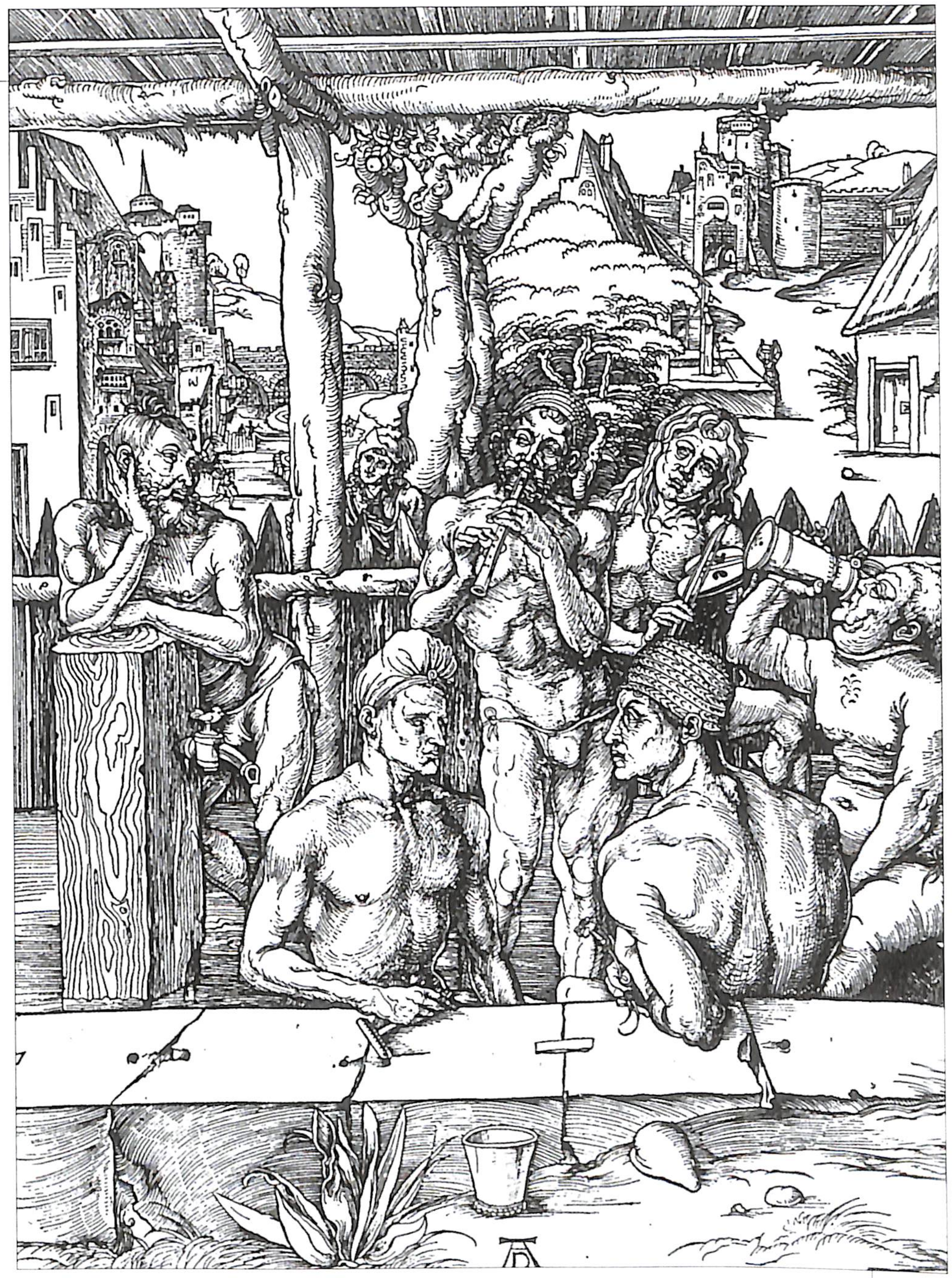
وفى عام ١٥٠٩ عُيّن دورر عضوا فى مجلس الشورى بمدينة نورنبرج المكوّن من مئتي عضو . ومع أن هذا المجلس لم يكن يتمتع بأية سلطة إلاّ أن تعيينه كان اعترافا بمكانة الفنان الرفيعة فى مجتمعه . وبعد سنوات أربع تلقّى دورر أول تكليف من إدارة المدينة لكى يرسم پورتريهيْن أحدهما لشارلمان والآخر للإمبراطور سيجيسموند لتعليقهما فى قاعة الخزانة حيث يُحتفظ برموز الملكية ومستلزمات الدولة الرومانية المقدّسة قبل عرضها على الجماهير . وبالرغم من هذا التكليف ظل دورر متأففا من ضَنّ إدارة المدينة بتكليفه بمهام توازي قدراته الإبداعية ، فكتب إلى مجلس الشورى يشكو من أنه فى الثلاثين سنة السالفة التى كان قضاها مواطنا فى نورنبرج لم يتلق أيّ تكليف سوى مهمة واحدة لم يتجاوز أجرها أكثر من خمسمائة فلورين ، وهو مبلغ مثير للسخرية دفعه إلى قوله : « لقد كنت أفوز بدخلي المالي بجهدي وعرق جبيني لأخوض غمار الحياة الشاقة ، ولم يقم بأوْدي إلا ما كنت أتلقّاه من الأمراء والأجانب » . ومع ذلك فإن دورر لم يهجر نورنبرج إلى مدينة أخرى مخاطباً مجلس الشورى بقوله : « أوثر أن أعيش فى بيت متواضع فى كنفكم عن أن أكون غريبا فى مكان قصيّ » ، بينما لم يكن مستوى حياته فى واقع الأمر متدنّيا . وتفوق لوحة الإمبراطور شارلمان الحجم الطبيعي ( لوحة ٢٩٠ ) .



لوحـــة ٢٧٦. دورر: حمام النسـاء. صورة مطبوعة. بطريقـة الحفـر. بريمـن.



لوحـــة ٢٧٧. دورر: الســاحرات الحيزبونـات العاريـات الأربـع. صـورة مطبوعـة بطريقـة الحفر.



لوحة ٢٧٨. دورر: حمام الرجال. صورة مطبوعة. بطريقة الحفر.



لوحة ٢٧٩. دورر: القنطور نيسوس يحاول الاعتداء على ديانيرا زوجة هرقل. صورة مطبوعة بطريقة الحفر.

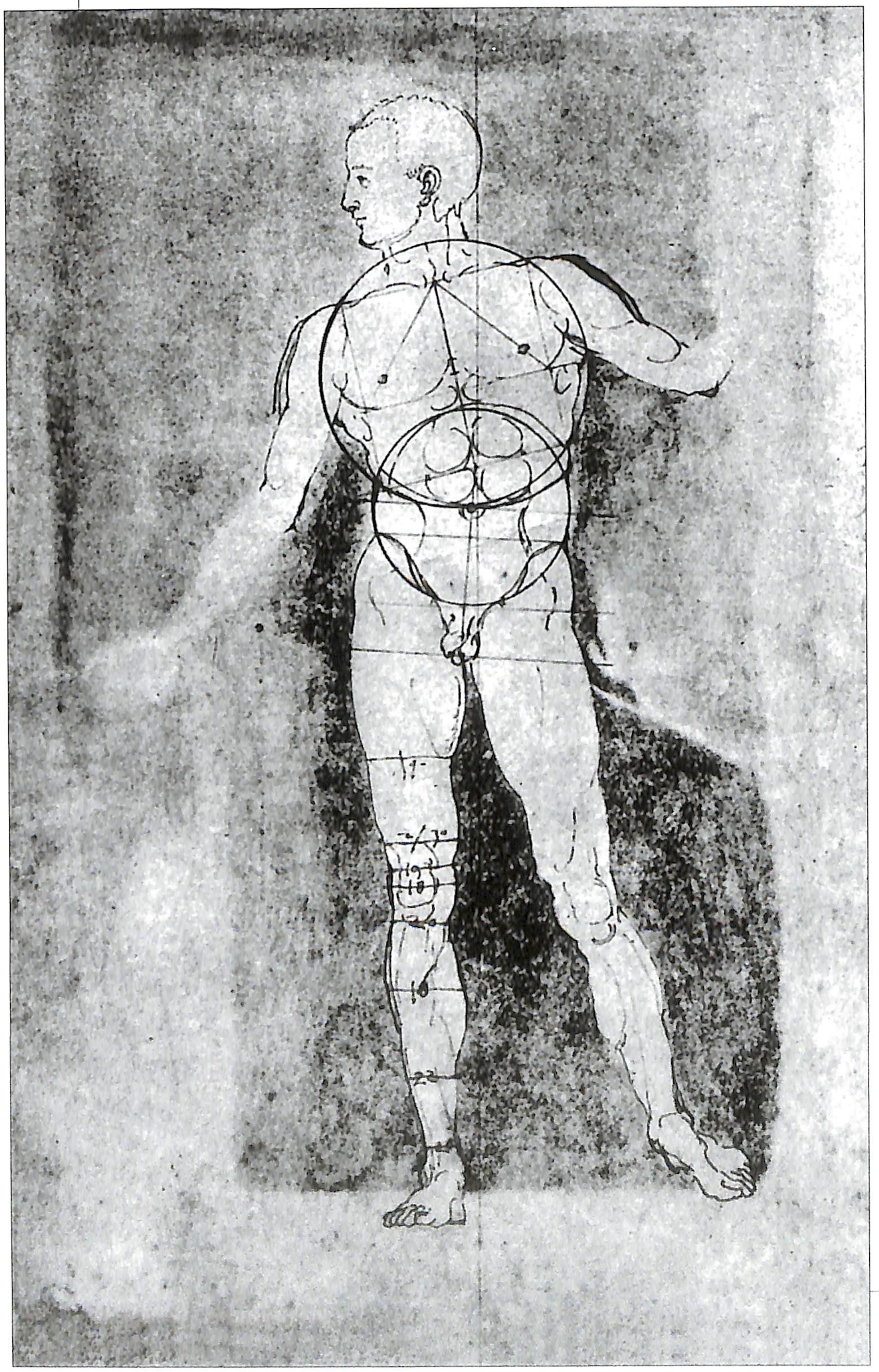


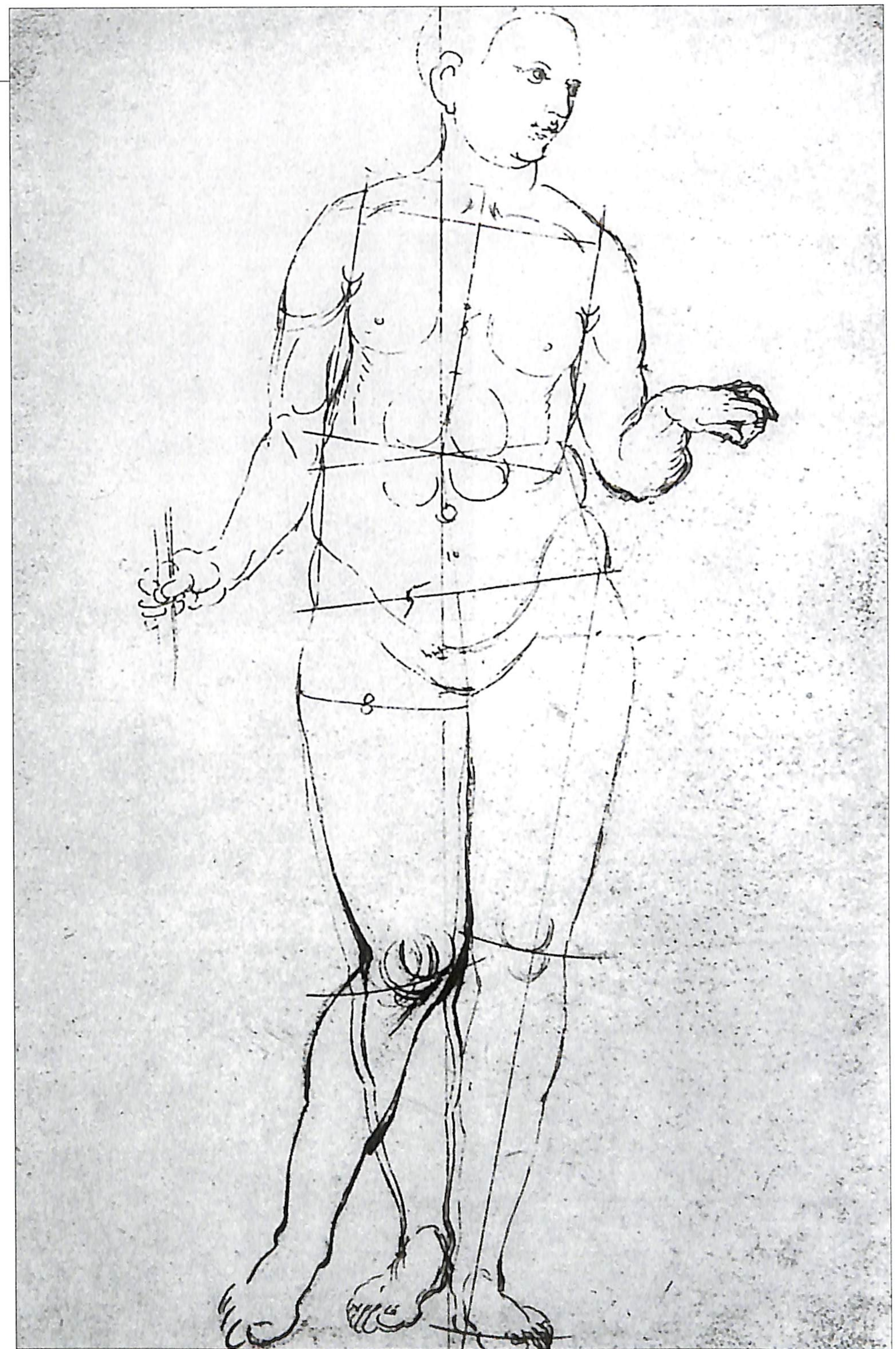
لوحـــة ٢٨٠. دورر: الكاهن الأكبر وحشد من اليهود يشهدون تعذيب القديس يوحنا الشهيد في غفْلين من القار المغلي. صورة مطبوعة بـطـريـقـة الحـفـر.



لوحـــة ٢٨١. دورر: شمشون يصرع أسداً. صورة مطبوعة بـطـريـقـة الحـفـر.

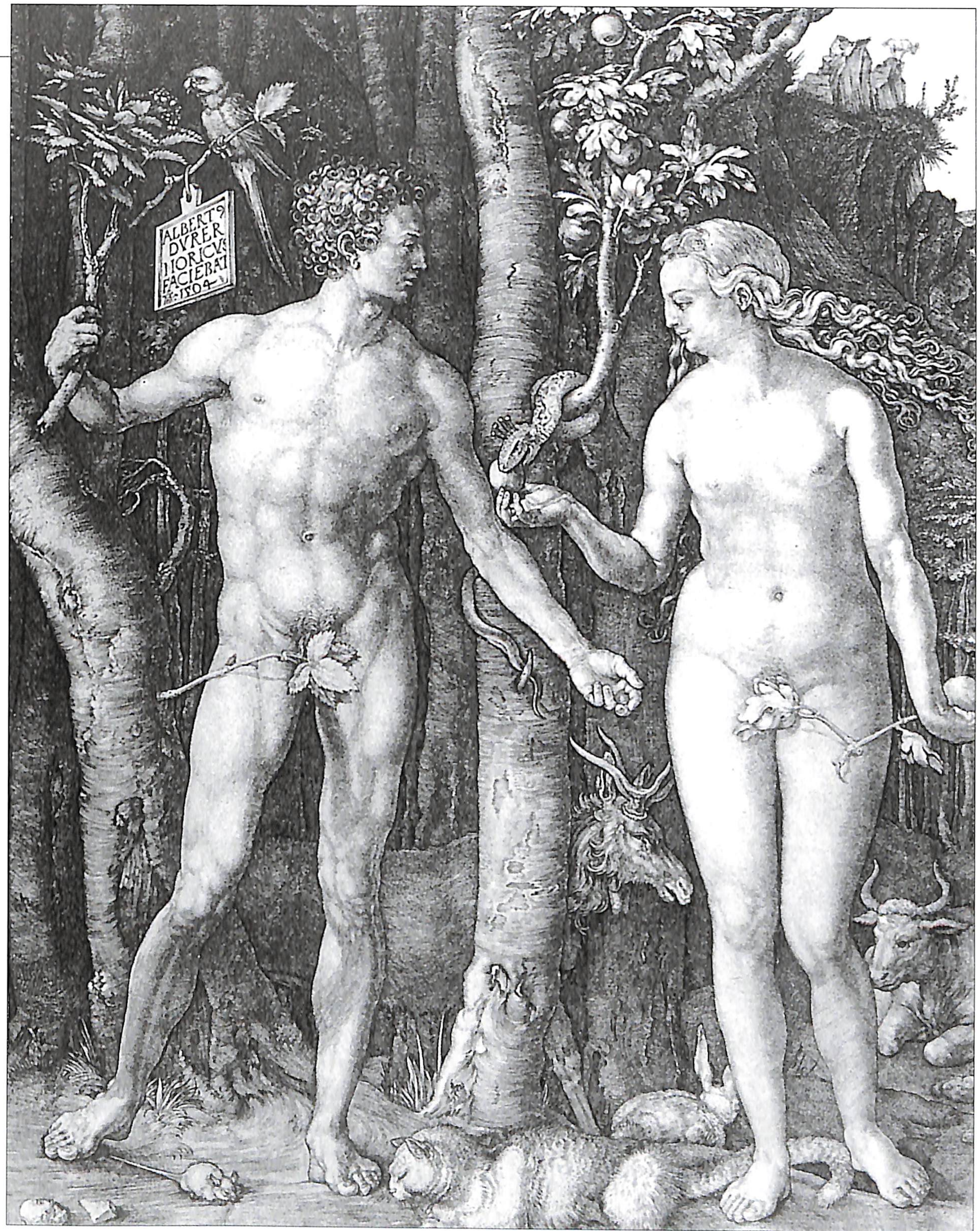
لوحة ٢٨٢. دورر: دراسة
لحــــواء. درســدن.

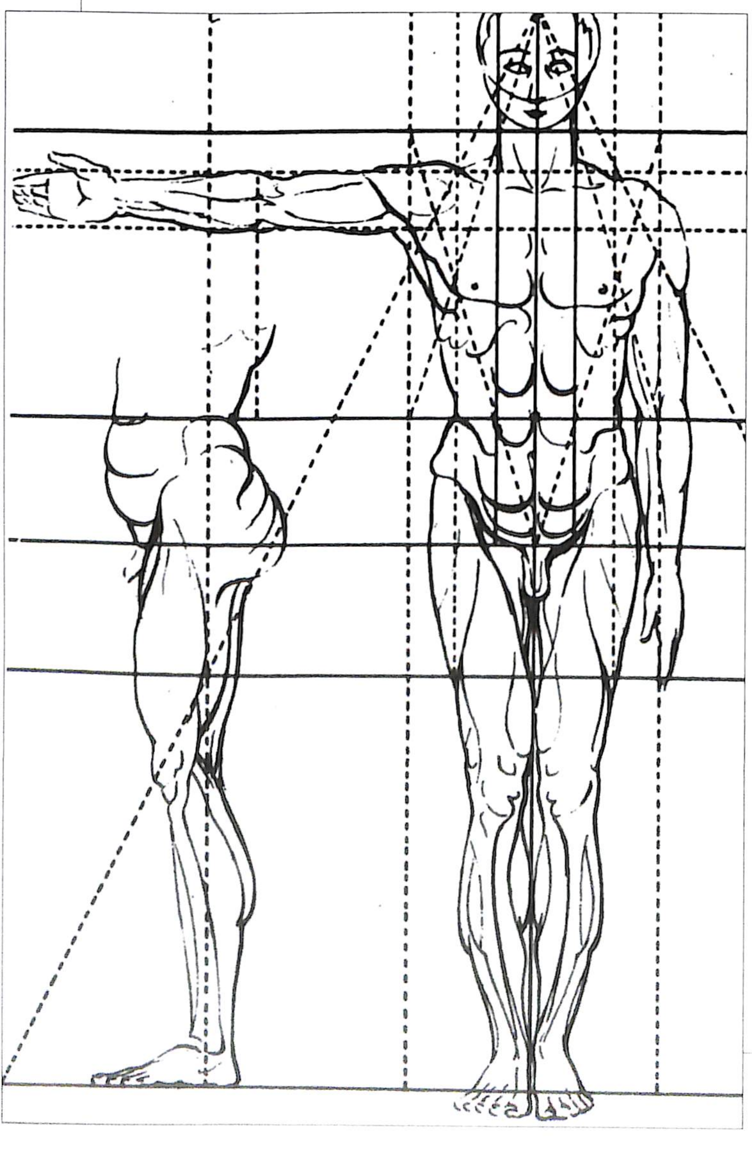




لوحة ٢٨٤. دورر:
دراســـــة لآدم.

لوحة ٢٨٥. دورر: آدم وحواء.
صورة مطبوعة بطريقة الحفر
على الحجر ١٥٠٤.



لوحة ٢٨٣. دورر: جسد الإنسان.
وفق قانون النسبة الذهبية.



لوحة ٢٨٧. دورر: صورة ذاتية للفنان في سن الثانية والعشرين ١٤٩٣. متحـف اللــوفر.

لوحـــة ٢٨٦. دورر: صورة ذاتيـة للفنان في ســن الثالثة عشـر ١٤٨٤. رسـم على الورق. مكتبـة ألبرتينا. ڤيينا.






لوحة ٢٨٨. دورر: صورة ذاتية للفنـــان في ســن السادسة والعشرين ١٤٩٨. متحــف بـرادو بـمدريد.




لوحة ٢٨٩. دورر: صورة ذاتية للفنان في الثامنة والعشرين من عمره عام ١٥٠٠. متحف ميونخ.

وبطبيعة الحال ليس ثمة تماثل بين البورتريه وملامح صاحبه الذي حكم ما بين عام ٨٠٠، ٨١٤ . ومن هنا ابتكر دورر شكل شارلمان فى وضعة مواجهة مهيبة . ويبدو فى أعلى الصورة شعارا الرَّنْك : زهرة الزنبق الفرنسية والنسر الألماني . وثمة نقوش شارحة حول الحواف الأربع للَوْحة تؤرِّخ أن شارلمان حكم أربعة عشر عاما على رأس الإمبراطورية الرومانية المقدسة ، وأنه ابن بيبان ملك الفرنجة .

ولقد زوّد موضوع آدم وحواء الفنان دورر بفرص بلا نهاية كي يرسم شكل الجسد الإنساني المثالي كما سبق القول . وثمة لوحة بديعة رسمها دورر فور عودته من زيارة البندقية عام ١٥٠٧ ـ ومن هنا نلمس تأثير الفن الإيطالي ـ فإذا دورر يشكلّ الجسديْن مستخدما تقنية الضوء والظل ، مصوِّرا آدم وحواء منبثقيْن من جوف الخلفية المعتمة ( لوحة ٢٩١ ) . كما نلحظ أن آدم وحواء أنحل ممّا رسمهما قبل ذلك بسنوات فى أحد صوره المطبوعة بطريقة الحفر ( لوحة ٣٠٠ ) . وتبدو حواء فى هذه الوحة المحفوظة بمتحف پرادو واقفة فى وضعة غريبة إلى جوار شجرة المعرفة ، إذ تخلّفت إحدى قدميها عن الأخرى واستندت يدها اليمنى إلى غصن ، وبيدها اليسرى تتقبّل التفاحة الناضجة من الحيّة المتحويّة ، على حين يميل آدم برأسه نحو حواء وأمسك بأصبعيه التفاحة محققًا توزان التكوين .

ومن بين مجموعة اللوحات التى رسمها دورر بالألوان المائية مستوحاة من الأساطير الإغريقية انتقيتُ لوحة مرحة مبهجة تروي قصة كيوبيد ربّ الحب وهو يعدو نحو أمه ڤينوس ، يحاول عبثا الهرب من جحفل النحل الذى يطارده بعد أن استلب أحد أقراص العسل من خليّته ، وقد سقطت منه أثناء إفلاته هاربا كنانة سهامه ( لوحة ٢٩٢ ) . ووفقا للأسطورة التى رواها ثيوقريطوس فى قصيدته الرعوية داعبته ڤينوس بقولها : « أفلستَ أنت أيضا مثل النحلة تستطيع أن تصيبَ الغير بجراح مماثلة ؟ » .

وما من شك فى أن دورر كان مفتونا بالطيور الإكزوتية الغريبة ، الأمر الذى يتجلّى فى تصويره لجناح طائر الشّقرّاق [ جنس طير شبيه بالحمام من فصيلة الشّقرّاقيات التى تجوب مناطق البلاد الحارة ، رَبعة الجثة صُلبة المناقير ، أذنابها مركّبة وريشها متراكب ] ، فنقل ألوان هذا الطائر الزاهية البديعة المتألقة فإذا هى تحفة رائعة ( لوحة ٢٩٣ ) ، وقد اجتزأ الفنان بتصوير الجانب الأعلى من الجناح الأيسر فى حجمه الطبيعي . وتتضح دقة الرسم فى تراكب الريش الأقصر فوق الريش الأطول ، كما تكاثر الريش الأخضر فبدا أكثر ملاسة كلما اقترب من ظهر الطائر ، وتدلّت ذؤابات الريش البُنّي قُرب الصدر .

أما مجموعة صوره الدينية وخاصة تلك التى تتناول حياة العذراء فتعود إلى مرحلة زيارته الثانية لإيطاليا حيث يتجلّي فيها الانفساح والحسّ بالفراغ مستوحياً بلليني ، مثلما نري فى لوحة تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل ( لوحة ٢٩٤ ) . ولا يُجلَس دورر العذراء مريم فى موضعها التقليدي فى منتصف الصورة وإنما يُزحزحها إلى يسار اللوحة أمام المزْود كما رسمها فى وضعة جانبية [ پروفيل ] . ونرى المسيح طفلا مرحاً يمدّ يده ليمسك بالعلبة الذهبية التى يقدّمها إليه بالتازار العجوز بحنان بينما يقف وراء العذراء والطفل كاسپار وملكيور الذى يبدو بملامح الفنان دورر وشعره المسترسل ولحيته ، حامليْن هداياهما قبل تقديمها . وتوحي الأطلال المعمارية بعمق اللوحة على حين تنهض على البُعد مدينة محصّنة فوق قمة جبل على غرار تلك المدن التى صادفها دورر أثناء رحلته إلى إيطاليا . وتؤلّف أشكال الأطلال وألوانها والفرسان فى خلفية الصورة والمنظر الطبيعي توازناً موفّقا مع مشهد مولد المسيح .

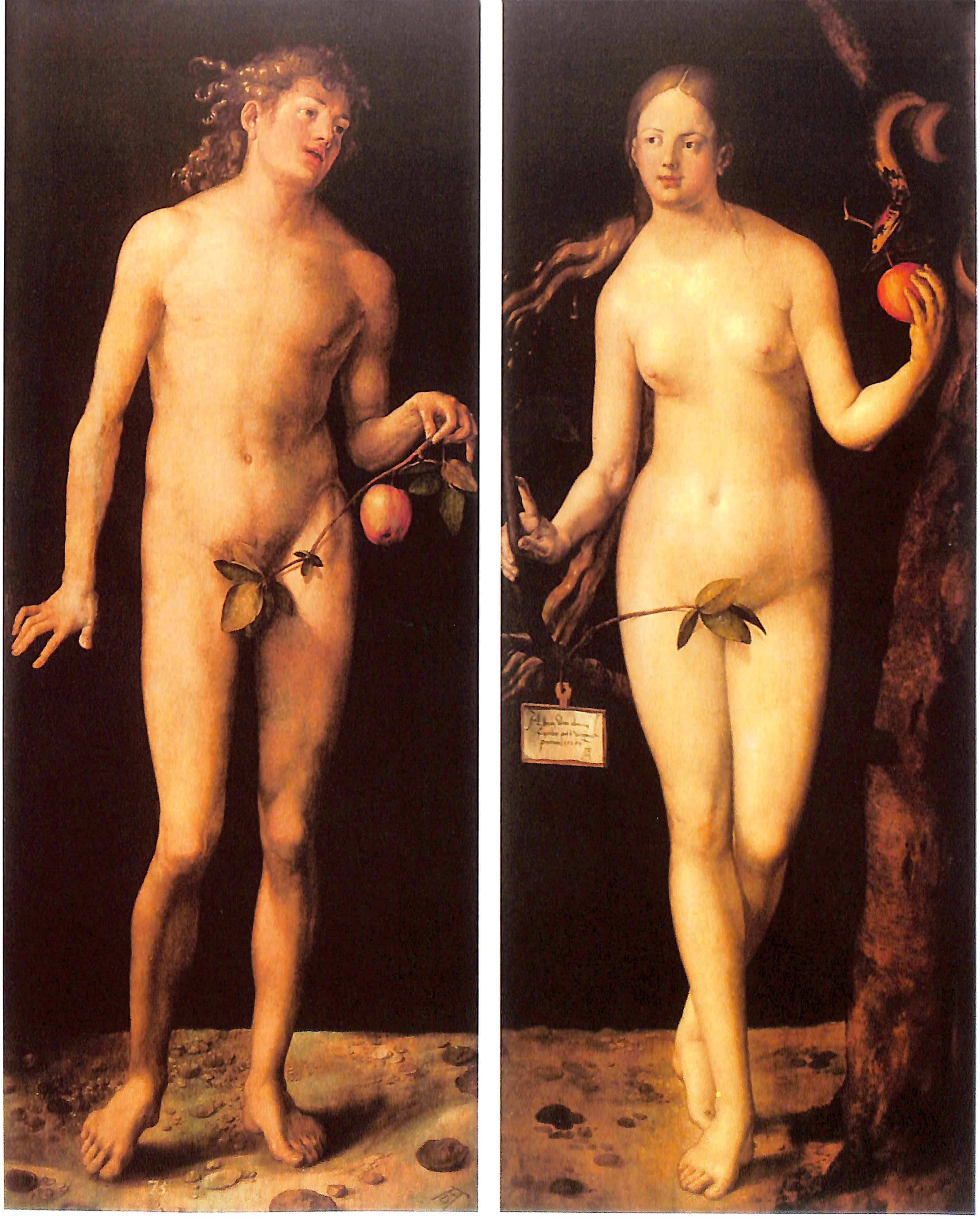
وقد تأثر دورر فى أواخر حياته بالفنان هيرونيموس بوش على نحو ما يتجلّى لنا فى لوحة « يسوع الصبىّ بين أيدي الكَتَبة والفرّيسيّين » ( لوحة ٢٩٥ أ ) ويوضّح دورر فى أدنى يسار هذه اللوحة الصغيرة ذات ضربات الفرشاة العفويّة العريضة أن إنجازها استغرق خمسة أيام فقط ، وبرغم ذلك فهى تشتمل على جملة من الدراسات الدقيقة الحاذقة من بينها إيماءات أنامل يسوع ( لوحة ٢٩٥ ب ) . ويصوّر دورر فى هذه اللوحة زيارة يسوع الصبىّ لهيكل سليمان بأورشليم حيث تحاور مع الكتبة والفرّيسيّين دون أن يصوّر مبنى الهيكل ، لكنه رسم لقطة قريبة لوجوه ستة من الكتبة يحيطون بالمسيح الفتى . وتبدو وجوه الكتبة المسنّين كاريكاتوريّة الملامح وقد انكبّوا فوق الفتى وكأن دورر قد استلهم نمطها من أنماط بوش أو ليوناردو الكاريكاتورية وهم يحاجّون يسوع بترديد آيات العهد القديم وبإيماءاتهم الموحية ، بينما يبدو المسيح فتىً رزينا فى سنّ الثانية عشر يومئ بأنامله بهدوء وهو يناقشهم . ويُباين دورر بين أصابع يديْ المسيح الغضّة وأصابع عجوز منهم يعتمر طاقية بيضاء ويرسم ابتسامة تكشف عن الفراغات بين أسنانه .

وتروي الكتب المقدسة قصة هروب « لوط » مع زوجته وابنتيه من سدوم حين أمره ملا كان بالهروب من المدينة قبل أن يصبّ عليها الله الهلاك والدمار لما حفلت به من آثام ، وحذّراه من أن تلتفت أسرته إلى الوراء وإلاّ تحوّلت زوجته وابنتاه إلى ثلاثة أعمدة من الملح . ونرى فى لوحة دورر الشائقة لوط يتقدم أسرته مرتديا معطفا مبطّنا بالفراء ، معتمراً عمامة أنيقة ذات طبقات ، حاملا سلّة مليئة بالبيض وقنينة نبيذ معلّقة فى عصا على كتفه ، تتبعه ابنتاه على بُعد خطوات ، تحمل إحداهما فوق رأسها صُرّة ، بينما تحمل الثانية صنّارة مغزل وخيوطه وعلبة أنيقة لحفظ النفائس . وبعيدا إلى الوراء قرب الصخور الشاهقة نرى زوجة لوط وقد تحوّلت إلى عمود ملح بُنّي اللون . وفى أعلى اللوحة تبدو مدينة سدوم تشتعل نارا وبدت سحب الدخان متصاعدة نحو السماء ، كما تبدو عمورة عن بُعد تتلظّى بالمصير الرهيب نفسه ( لوحة ٢٩٦ ) .

وفى لوحة القديس چيروم فى البرّيّة ( لوحة ٢٩٧ ) يبدو القديس راكعاً تائباً حاملاً بيمناه الكتاب المقدس الذى نقله إلى اللاتينية ، وبيسراه الحجر الذى يضرب به صدره كفّارةً وسعياً وراء التطهّر بينما يرنو بنظرته إلى ما وراء الصليب الصغير الذى دسّه فى جذع شجره ، مرتديا جلبابا أزرقَ وقد ألقى عباءته الحمراء وقبعته على الأرض ، ومن ورائه أسده الذى كان چيروم قد نزع شوكة من لحم مخلبه فصادقه الأسد ولازمه وفاءً . وفى الخلفية منظر طبيعي لجبل صخري لعل دورر استوحاه من عجالاته الدراسية للمحاجر القريبة من نورنبرج .



لوحـــة ٢٩٠. دورر: پورتريه الإمبراطور
شـارلمـان ١٥١٣. نـورنـبـرج.



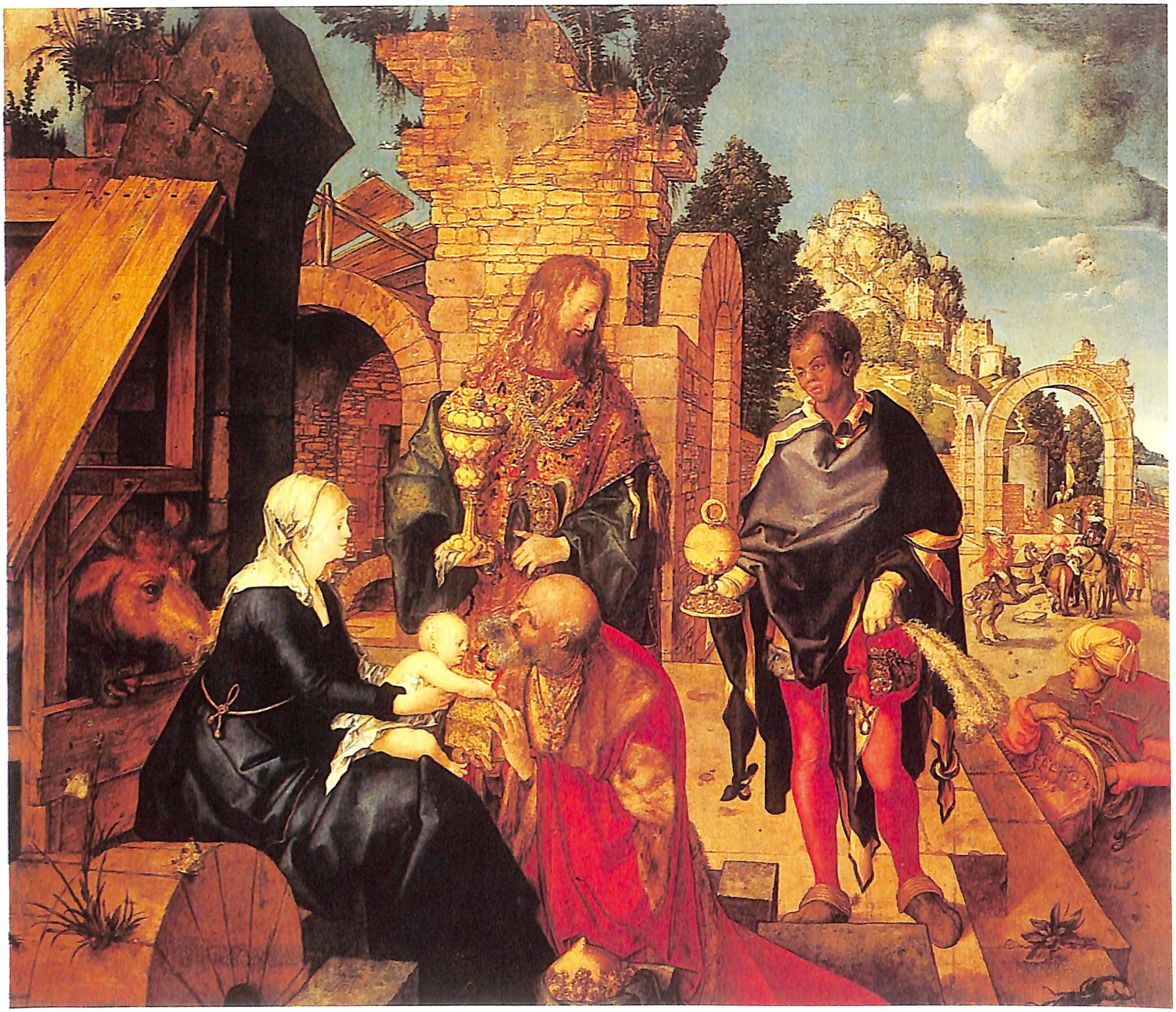
لوحـــة ٢٩١. دورر: آدم وحواء ١٥٠٤. متحف پرادو بمدريد.




لوحـــة ٢٩٢. دورر: كيوبيد يستلب قرص العسل ١٥١٤. ألوان مائية. متحف تاريخ الفنون بفيينا.



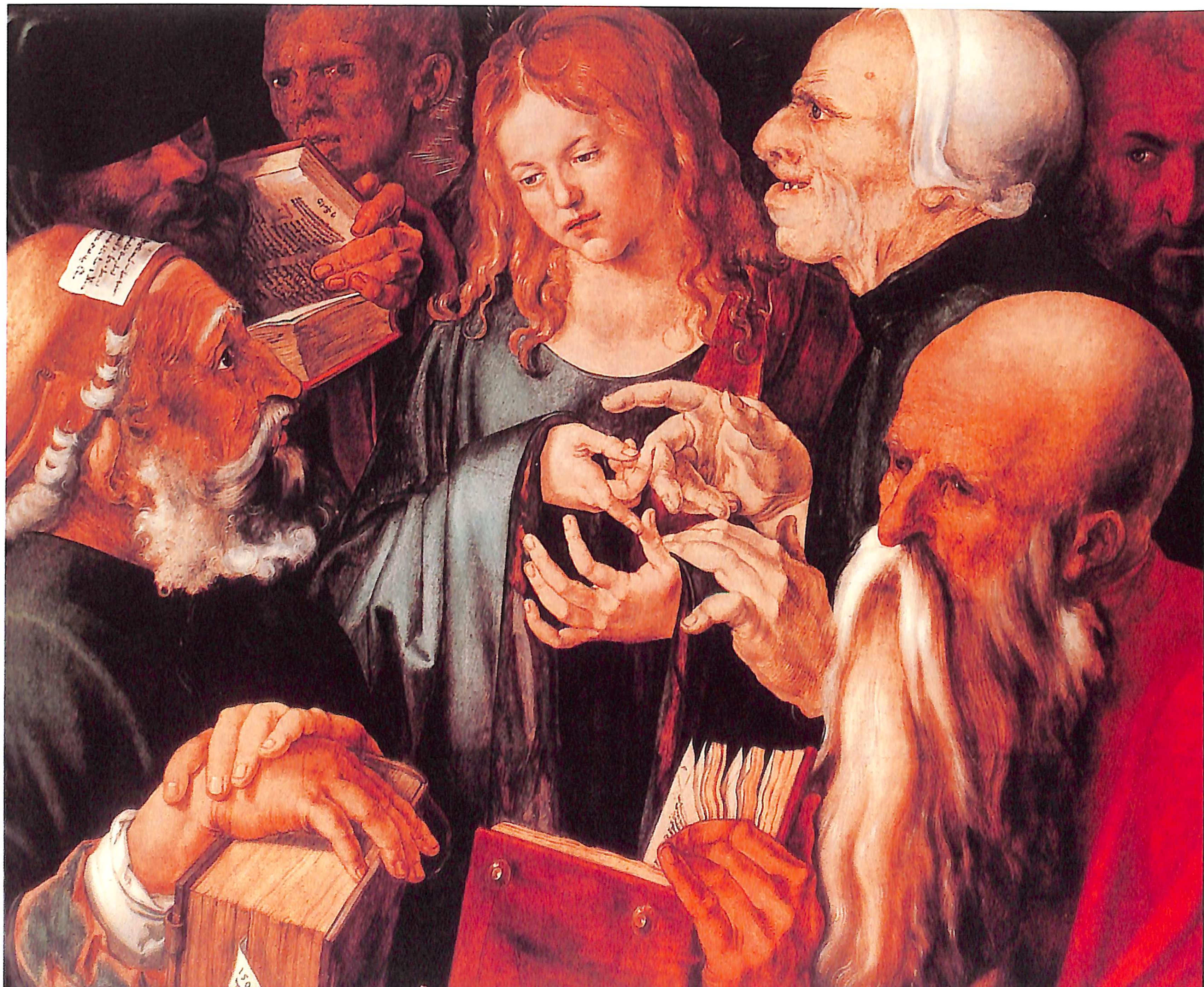
لوحـــة ٢٩٣. دورر: جناح طائر الشَّقِرَّاق ١٥١٢. ألوان مائية وجواش. مكتبة ألبرتينا بڤيينا.



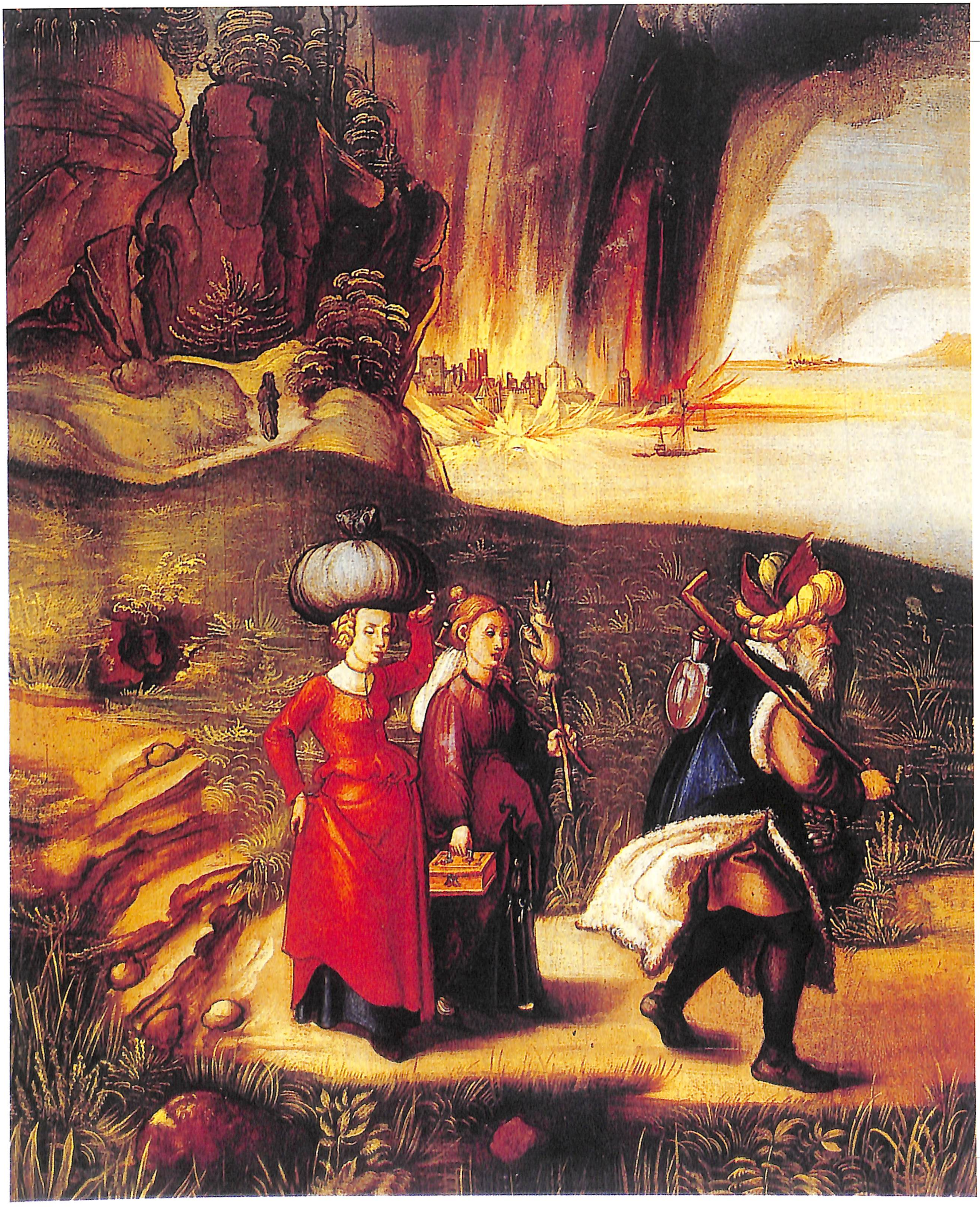
لوحـــة ٢٩٤. دورر: تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل ١٥٠٤. متحف أوفتزي بفلورنسا.

لوحـــة ٢٩٥ ب. دورر: دراسة لإيمـــاءات أنـــامل يسوع الصّبيّ.





لوحـــة ٢٩٥أ. دورر: يسوع الصّبيّ بين أيدي الكتبة والفرّيسيين مؤسّسة تيســين ـ بورنـميزا بمـدريد.



لوحة ٢٩٦. دورر: هروب
لوط مع زوجته وابنتيه من
سدوم ١٤٩٨. الناشونال
جاليري بواشنطن.



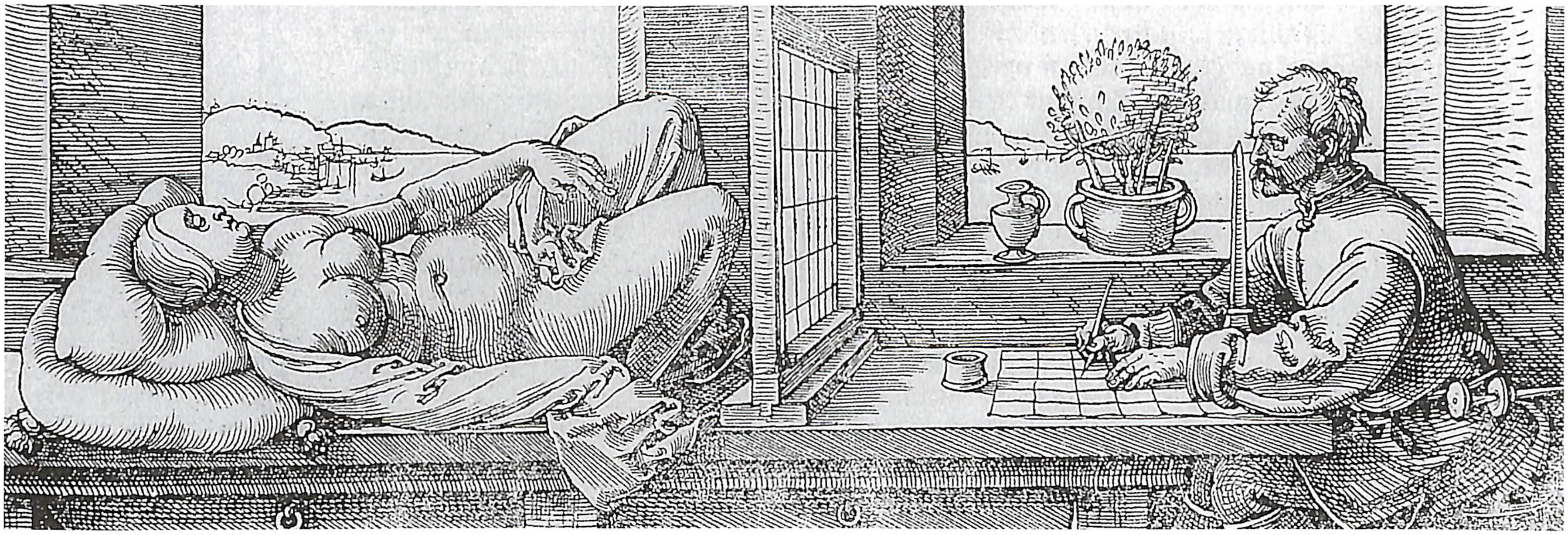
لوحة ٢٩٧. دورر: القديس
جيروم في البرّية ١٤٩٤.
متحف فيتز وليام.



لوحة ٢٩٨ب. دورر: دراسة لشيخ في الثالثة والتسعين من عمره.



لوحة ٢٩٨أ. دورر: پورتريه القديس چيروم ١٥٢١. متحف لشبونة.



**لوحة ٢٩٩ . دورر: فنان يرسم إمرأة مستلقية ١٥٢٥ . صورة مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب.**

كذلك رسم دورر خلال زيارته لأنفرس عام ١٥٢١ پورتريها للقديس چيروم أهداه إلى صديقه رودريجو فرنانديز دالمادا فى البرتغال ( لوحة ٢٩٨ أ ) . صوّر القديس فى شكل رجل كهل مستعينا بدراسة سابقة له سجل تحتها عبارة : « شيخ من أنفرس فى الثالثة والتسعين من عمره ، لكنه يتمتع بصحة طيبة » ( لوحة ٢٩٨ ب ) . وهكذا بدا وجه القديس چيروم بملامح متغضّنة لرجل فى الثالثة والتسعين يسند رأسه إلى يده اليمنى فى وضعة تأملية ، وبسبابة يده اليسرى يلمس جمجمة ترمز إلى قِصَر عمر الإنسان . ووضع دورر الرأس رمزيا بين الكتاب المقدس المفتوح فوق المنجليّة « المِقرأة » والمحبرة للتذكير بأن القديس چيروم هو مترجم الكتاب المقدس ، ويتطلع القديس المُسن مكتئبا نحو خارج الصورة . وما من شك فى أن دورر قد تأثر فى رسمه هذا الپورتريه بالفن الفلمنكي ، وبصفة خاصة بأسلوب الفنان كوِنْتِنْ ماسيس كما سنرى .

لقد انطوى فن دُورَر على توازن دقيق وأحيانا على صراع جبار بين الروح القوطية والمهارة الحِرَفية الألمانية وبين النظرة العقلانية الرحيبة لعصر النهضة . وبمعنى آخر كان فنه مزيجا رائعا جمع بين نقيضين ، فن الشمال الواقعي الذى ما يزال فيه الغموض يكتنف الإنسان والطبيعة ، وبين الروح اللاتينية الساعية دوما إلى اكتشاف المزيد من قوانين التشكيل والقيم الجمالية .

وقد أفرد دورر في سنيه الأخيرة جانبا كبيرا من وقته للتأليف فى موضوع الفن أكثر مما أفرده لمزاولة مهنته فنانا ، فإذا هو يشرع فى عام ١٥٠٨ فى تأليف كتابه الموجز المعنون « غذاء للمصوّرين الشّبان » الذى استغرق من حياته عدة سنوات . وقد شرح فلسفته فى مقدمة الكتاب التى سجلها فى عام ١٥١٢ مؤكدا على البُعد الديني للفن دون تخليّه عن الواقعية العلمانية للفن . وفى هذا الكتيّب وردت عبارته الشهيرة : « أمّا ما هو الجمال ، فلا أعرف ، ولا يعلم علمه إلا الله » . وكان دورر شديد الطموح والتأنيّ أثناء إعداد هذا الكتاب الدليل ، لاعتقاده بأن ما كُتب عن فن التصوير جدّ قليل ، ولعل هذا يفسّر كيف أنه لم يتمكن من إتمام تأليفه . أما أول كتاب أكمل تأليفه فهو « دليل القياس » الذى أصدره عام ١٥٢٥ ويتناول علم الهندسة وأهميته بالنسبة للفنان ، فلقد كان دورر يعتبر هذا الموضوع أمرا جوهريا أساسيا ، لأن العديد من الفنانين الشبان كانوا يفتقرون إلى المعرفة النظرية اللازمة كي يصبحوا فنانين قادرين ، وحتى إذا كان بعضهم يمتلك قدرة الحذق فى ممارساته الفنية العملية فإن نتاجهم كان نتاجا فطريا فى الأغلب تُعْوِزه فلسفة الفكر النظري . ويضم الكتاب نصائح عن كيفية رسم صور دقيقة باستخدام وسائل مختلفة من بينها استخدام شبكة مربّعات معدنية رأسية يتطلع الفنان من خلالها إلى نموذج موضوعه المصوَّر ليرسمه فوق شبكة مربعات أخرى أفقية مطابقة على الورق ( لوحة ٢٩٩ ) . ولم يكد ينقضي عامان بعد نشر هذا الكتاب حتى أصدر كتابا عن الدفاعات العسكرية باسم « تعليمات مختلفة حول استحكامات المدن والحصون وغيرها » وكان مثل مؤلفاته الأخرى قائما على علم الهندسة .

أما أهم إسهام لدورر فى مجال الدراسات النظرية للفن فهو كتابه الأشهر « نسب الأشكال الهندسية » وهو الموضوع الذى أوْلاه الفنانون الإيطاليون اهتماما استثنائيا فى سعيهم نحو تحديد أنماط المقاييس المثاليّة للجسد الإنساني . وبعد سنين طويلة قضاها دورر فى البحث والدراسة انتهى إلى أنه ليس ثمة قانون مثالي مطلق يمكن اعتماده بصورة نهائية ، واتخذ رأس الإنسان مقياسا أساسيا تُقاس عليه نسب بقية أجزاء الجسد البشري ، إلى أن وضع الأساس لمجموعة من النسب أعدّها بعد دراسة مختلف أشكال الأجساد البشرية ، ونشر نظريته فى مؤلَّفه المؤسِّس « أربعة كتب عن نسب الأجساد البشرية » . ومع أنه شرع فى تصويب أصول الكتاب إلا أنه لم يصدر إلا بعد وفاته بستة أشهر . لقد كان دورر شخصا ثريّ الخيال تكاد لا تنتهي ابتكاراته ، دقيق الملاحظة حاذق المهارة الحرفية إلى جانب ذكائه ، وإن كان فنه لا يمثّل إلاّ قدراً يسيراً من هذا الذكاء الوقّاد .



لوحة ٣٠١. جرونيڤالد: إيداع المسيح القبر. هيكل أيزنهايم.

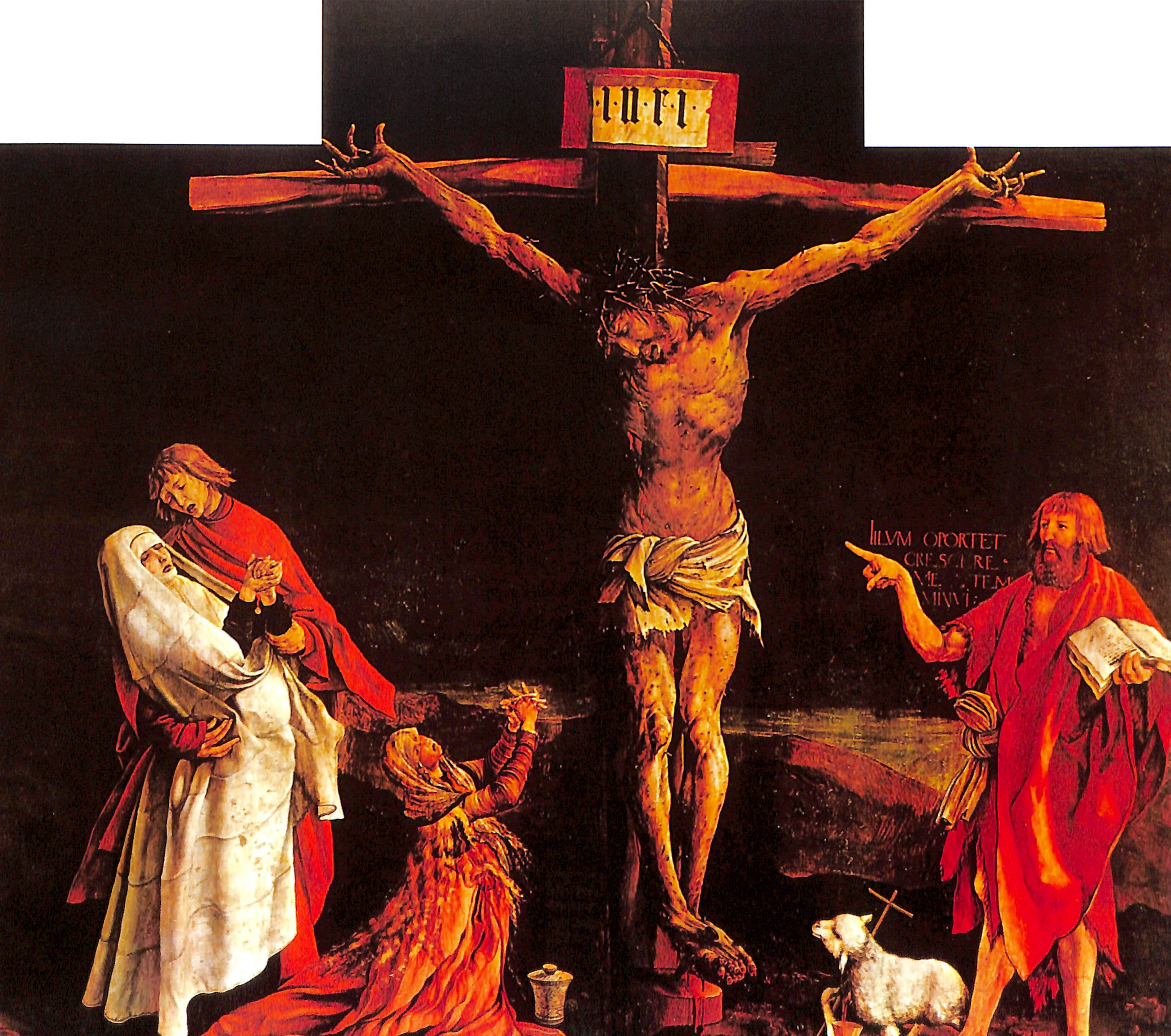
## ماتياس جُرُونيڤالْد (١٤٧٥ ـ ١٥٢٨)

وفى أعقاب الذعر الذى انتاب الناس أثناء وباء الطاعون الذى فتك بثلث سكان أوربا ابتكر المصوّرون موضوعات جديدة مثل تصوير المسيح المصلوب وقد سالت منه الدماء ومزّق الشوك بَشَرَته . وهى صور مختلفة كل الاختلاف عن صور تجلّي المسيح فى علاه التى شاعت خلال العصور الوسطى لا سيما فى القرن الثاني عشر . وظلت هذه الروح المتشائمة تخيّم على الناس كما قدّمتْ حتى القرن السادس عشر فى بعض المناطق وخاصة في الفلاندر وألمانيا حيث ظهر كلّ من هيرونيموس بوش وماتياس جرونيڤالد . ومع أن إنجازاتهم كانت معاصرة لبواكير عصر النهضة فى شمال أوربا إلا أن تفاصيلها كانت ما تزال تنتمي إلى العصور الوسطى ، فضلا عن أن أسلوبها كان تعبيريا خالصا .

وكان ماتياس جرونيڤالد Matthias Grunewald أعظم فناني ألمانيا ـ باستثناء ألبرخت دورر ـ قد تدرّب على مهنته فى الألزاس وعمل مصوّراً لدى كبير أساقفه مدينة مينز ثم لدى أميرها ألبرخت فون براندنبرج . ووجه الغرابة فى هذا الفنان هو أن الدراسات الحديثة هى التى ألقت الضوء على شخصية جرونيڤالد وعلى اسمه الحقيقي ماتيس جوتارد نيتهاردت الذى وُلد فى ڤورتزبورج وعاش حياته متنقلا بين الألزاس وبايرويت .

وتعدّ لوحة الهيكل المتعددة الطيّات فى أيزنهايم بالألزاس أشهر أعمال جرونيڤالد قاطبة إن لم تكن أشهر لوحات التصوير الديني الألماني القديم كله ، فهى ثمرة التفاعل بين العقلية الدينية للعصر القوطي المتوهّج وتجلّياته الروحانية وبين رؤى عصر النهضة التي أضفت على فن التصوير من خلال إيطاليا والفلاندر والفنان دورر طابعها الحديث . وقد احتشد فى هذا الإنجاز الجبار المحرّك للعواطف البالغ التأثير والذى بلغ تألّق ألوانه ذروة التفرّد ، بموضوعات روحانية شديدة الارتباط بما كان يدور فى خلد الناس إبان العصور الوسطى .

وتضمّ لوحة الهيكل مجموعة من أروع الأعمال الفنية جاذبية وابتكارا ، تشمل البشارة ، ومولد المسيح ثم صلبه ، وإيداع المسيح القبر ، ثم تجسّد المسيح التى تشمل فيما تشمل الحفل الموسيقي للملائكة ، والعذراء جالسة أمام مدخل المعبد حاملة المسيح الطفل ، ولوحة تجربة القديس أنطونيوس وزيارته للأنبا بولا السوّاح فى البريّة . ومن الثابت أن الإيقونوغرافية المُركّبة للوحة الهيكل هذه ليست نتيجة لثقافة الفنان الدينية ، فما من شك فى أنه تلقّى الإرشاد والتوجيه من أحد رجال اللاهوت ، وأنه عكف بعد ذلك على درسٍ وبحث مستفيضيْن واكبهما لونٌ من الطرافة والهذيان والخيال المحلّق .




لوحة ٣٠٠. جرونيڤالد: صلب المسيح. لوحة هيكل أيزنهايم. متحف إنترليندن بكولمار. الألزاس.

ونرى فى لوحة الصّلب ( لوحة ٣٠٠ ) يوحنا المعمدان على يمين الصليب حاملا الكتاب المقدّس مفتوحا بينما تشير سبابة يده اليمنى إلى المسيح المصلوب ، ومن ورائه عبارة الإنجيل « ينبغي أن ذلك يزيد وأنّي أنا أنقص » ( يوحنا ٣ : ٣٠ ) ، وإلى جوار قدميه « حَمَل الربّ » يسيل دمه منسكباً فى كأس . وإلى جانب رباطة الجأش البادية فى موقف يوحنا المعمدان نشهد الموقف الدرامي لمجموعة النائحين على اليسار : العذراء فى ردائها الأبيض خائرة واهنة لكن فى مُصَابرة نبيلة مستندة إلى ذراع يوحنا الإنجيلي الذى يرتدي حلّة حمراء . ويُسْتكمل مُنحنَى هذه المجموعة بمريم المجدلية القانطة باسطةً ذراعيها ضارعةً نحو المسيح ، غير أن اللافت للنظر أنها ترتدي ثوبا باذخ الأناقة من قماش ورديّ فاخر ذي طيّات ، كما بدا شعرها أشقر مبعثراً يحجبه وشاح أبيض متبايناً مع وجه العذراء الرهبانيّ المسحة ، وأمامها قنينة عطر من الخزف .

وفى لوحة « إيداع المسيح القبر » ( لوحة ٣٠١ ) نرى القبر إلى اليسار خاوياً ، وبدا جسد المسيح بحجمه الطبيعي مخدوشا قليل الجراح وكسوره ملتئمة ، بينما تضاءلت نسب أجساد مَنْ حوله ، حيث يسند يوحنا الإنجيلي جثمان المسيح ، والعذراء محجّبة تتأمل ما يجري ، ومن خلفها مريم المجدلية تنوح وقد شبكت يديها ببعضهما . ويبدو فى خلفية اللوحة نهر أزرق وسلسلة من الجبال .

وفى لوحة « الحفل الموسيقي للملائكة » ( لوحة ٣٠٢ ) التي تندرج ضمن لوحات « تجسّد المسيح » نرى فى المستوى الأمامي إلى اليسار من اللوحة ملا كاً أشقر يعزف على الڤيولا دا جامبا بوجه غير متناظر الجانبيْن وجناحين قصيريْن وأصابع يديْن مرصّعة بالخواتم وثوباً رقيقاً مموّج الألوان الصفراء والحمراء . كما نشهد فى داخل المعبد ملا كيْن آخريْن يعزف أحدهما على الڤيولا دامُورْ ويبدو الآخر بلون البرونز المُخْضَرّ يكسوه الريش كعصفور خرافيّ ، وقد زيّن رأسه بقُنزعة طاووس وهو يعزف على الڤيولا دا جامبا . وثمة خلف الملائكة الموسيقيين المتجمّعين تحت الظلّة الأنيقة المزخرفة جمعٌ من مخلوقات مجنّحة وغير مجنّحة تحتضن رؤوس بعضها هالاتٌ نورانية مختلفة الألوان والبعض الآخر دونها . ويقال فى تفسير هذه المخلوقات البادية فى الصورة أنهم أهل الأرض فى انتظار ظهور « المخلّص » . ونرى الملاك المريش يصبو بعينيه إلى أعلى اللوحة حيث يلمح رؤيا غريبة : أشكال مخلوقات زُرق يُحيطون بمخلوق أزرق يزيّن شعره بالريش على غرار الهنود الحمر . ويذهب المفسّرون الدينيّون إلى أن هذا الملاك يمثل حواء فى مواجهة مريم العذراء حاملة المسيح الطفل الجالسة أمام مدخل المعبد ( لوحة ٣٠٣ ) .

وفى لوحة تجربة القديس أنطونيوس* ( لوحة ٣٠٤ ) رسم الفنان مخلوقات الجحيم مندفعة فى تدفّق شيطاني نحو القديس أنطونيوس يهاجمونه لإرعابه وتعكير سكينته . وقد تعمّد جرونيڤالد إضفاء أقبح الملامح على هذه المخلوقات المهجّنة المفزّعة المنفّرة ، والمشكّلة من أجساد بشرية برؤوس طيور جارحة ووحوش ضارية كاسرة ذات حراشف ومخالب وبراثن تُغرق المُشاهد فى بئر كابوس مقلق عميق بلا قاع ، وتحاول عبثا إملاق نفس القديس الأعزل وتقويض إيمانه . وقد أتاحت قصة زيارة القديس أنطونيوس للأنبا پولا الناسك** السوّاح فى البَرِيَّة الفرصة لجرونيڤالد كى يتجلّى بقدراته الفذة على محاكاة الطبيعة بفرشاته فى دقة متناهية فإذا هى تحقّق انطباعا عميقا فى وجدان المشاهد ( لوحة ٣٠٥ ) .

ولوحات هيكل أيزنهايم جميعا بمثابة سيمفونية بديعة التناغم والتنسيق تتراوح أجزاؤها بين الحدّة والغموض فى تعبيرها عن آلام المسيح وفى تفجّراتها المبتدَعة الآسرة حتى لقد استلهمها المؤلّف الموسيقي هِنْدميتْ فى القرن العشرين فقدّم لنا أوپراه « المصوّر ماتياس » سنة ١٩٣٤ التى أحالَها إلى سيمفونية بنفس العنوان تتألف من ثلاثة أجزاء مبنيّة وفق النهج الكلاسيكي ، استوحى فى الجزء الأول صورة « الحفل الموسيقي للملائكة » وفى الجزء الثاني صورة « العذراء الأسيانة » على حين استوحى فى الجزء الختامي صورة « تجربة القديس أنطونيوس » . ولا شك أن هذه اللوحات الخالدة قد أضفت طابعا وجدانيا مثيرا على الفن الألماني القديم إذ كانت ما تزال محتفظة بطابعه . وعلى العكس من معاصره ألبرخت دورر لم تمسّ جرونيڤالد روح عصر النهضة ، ومع ذلك حقّق بأسلوبه الخاص رؤى فنية لم يعرفها التصوير من قبل من حيث الحدّة المأساوية والقدرة على استمالة النفوس والتقمّص الوجداني المثير وروعة خطة ألوانها .

وبالإضافة إلى لوحة الهيكل فإن إنجازات جرونيڤالد الدينية البحتة الأخرى تنقل إلينا أيضا الدرس الكلاسيكي المتوارث عن دورر . وثمة لوحة بديعة مؤثرة لجرونيڤالد تدور حول سخرية اليهود بالمسيح والهزء به ليلة القبض عليه فى بيت قيافا الكاهن الأكبر ، ونزعهم ثوبه ووضعهم فوق رأسه تاجا من أشواك الخلنج اليابس ( لوحة ٣٠٦ أ ، ب ) . وقد ذهب مؤرخو الفن إلى أن إيماءة الرجل الضخم الجثة القابض على العصا تدل على أنه قيافا نفسه بالرغم من أن الأناجيل لا تذكر أنه كان موجودا فى هذا المشهد ، كما أنه ليس فيما يرتديه من ثياب ما يدل على أنه الكاهن الأكبر .

* القديس أنطونيوس . القرن ٤م . تعرض لهجوم الشياطين الذين حاربوه بأشكال متنوعة فى صورة وحوش وذئاب وأسود وثعابين وعقارب ، وكان يُهيّأ له أنها تَهُمّ بتمزيقه ولكنه كان يهزأ بهم ، وعندها كانوا يتوارون كالدخان إذ منحه الربّ الغلبة على الشياطين [ السنكسار الجامع لأخبار الرسل والأنبياء والشهداء والقديسين ] .

** الأنبا پولا أوّل السُوّاح أقام سبعين سنة فى البريّة لم يلق أثناءها أحدا وكان يلبس ثوبا من اللّيف . وكان الربّ يرسل إليه غرابا بنصف خبزة كل يوم . ولما أراد الربّ إظهار قداسته أرسل ملاكه إلى القديس أنطونيوس الذى كان يظن نفسه أول مَنْ سكن البرّيّة قائلا إن ثمة فى البريّة الداخلية إنسانا لا يستحق العالم وطأة قدمه ، فسار أنطونيوس إلى البريّة الداخلية حتى بلغ مغارة پولا فسجد كلٌ منهما للآخر وجلسا يتحدثان بعظائم الأمور ، ولما حلّ المساء حطّ الغراب ومعه خبزة كاملة للقديسيْن . وطلب پولا من أنطونيوس أن يسرع بإحضار الحلّة التى أعطاها قسطنطين الملك لأثناسيوس البطريرك فذهب وأحضرها . وعند عودته وجد پولا وقد تنيّح [ المرجع السابق نفسه ] .



لوحة ٣٠٢. جرونيڤالد:
الحفل الموسيقي للملائكة.
هيكل أيزنهايم.



لوحـــة ٣٠٣. جرونيڤالد:
العذراء مريم جالسـة تحمل
المسيح الطفل. هيكل أيزنهايم.



لوحة ٣٠٤. جرونيڤالد:
تجربة القديس أنطونيوس.
هـيـكل أيـزنـهـايم.



لوحة ٣٠٥. جرونيڤالد: زيارة القديس أنطونيوس للأنبا بولا السوّاح. هيكل أيزنهايم.



لوحــــة ٣٠٦ أ. جرونيفالد:
سخرية اليهود من المسيح ليلة
القبض عليه. متحف ميونيخ.



لوحة ٣٠٦ب. جرونيڤالد: سخرية اليهود من المسيح (تفصيل).

# ألبرخْت ألتدُورْفَر ( ١٤٨٠ ـ ١٥٣٨ )

كان ألبرخت ألتدورفر Albrecht Altdorfer مصوّرا باڤاريا ومهندسا معماريا ، ويمثل فنه أسلوب عصر النهضة فى حوض الدانوب . ذاعت شهرته بما طورّ به تصاوير المناظر الطبيعية حتى غدت الموضوع الرئيس فى اللوحات المصوّرة . وإلى جانب تصويره للغابات والجبال كان ذا دراية بتأثير الضوء ، وإذ كان كبيراً للمهندسين المعماريين فى مدينة راتيسبون التى نشأ فيها فقد أثّرت مهنته على فنه فإذا هو يضيف إلى تصاويره العمائر المَشيدة المتقنة . وقد تجلّت في تصاويره مواهبه الفذة من إتقان للمنمنمات وإبداع فى الرسم وقدرة على تنويع الألوان وتوزيعها ، فضلاً عمّا كان يُمليه عن خياله . هذا إلى جانب أنه كان إلى جوار فنه أديبا مثقفا ، ونحن لا نلبث حين نتطلع إلى لوحته الملحمية « معركة إيسوس Issos » [ أو أربيل ] التى أنجزها عام ١٥٢٩ والتى دارت بين الإسكندر وداريوش [ دارا ] الفارسي عام ٣٣٣ ق .م . أن نستشفّ رهافة حسّ الفنان بجلال جمال الطبيعة ـ إحدى سمات طراز عصر النهضة ـ التى التقت بألتدورفر مترجماً حصيفاً متفرّداً فى مجال التّهويم فى ذُرى الرؤى والخيالات ، ثم وهو يصوّر الجيشين المتحاربيْن على أدقّ ما يكون الخيال المستمد من الواقع ( لوحة ٣٠٧ ) .

ومع أن ألتدورفر من أوائل الفنانين الذين خلّدوا المناظر الطبيعية والريفية بكل تفاصيل واقعيتها المرئية فإنه بذكائه وبدقّته الحاذقة شقّ الدّرب نحو ذروة كمال التصوير الملحمي الأسطوري الذى عادة ما كان لوحات ليليّة داكنة الألوان تنتظمها وحدة الكون الكلّية التى تُعانق فيها الأشياءُ الجامدة البكماء الصّماء الأشياءَ العامرة بالحركة والبَوْح ونبض الحياة . أما هذه « المنمنمة » الضخمة فإننا سرعان ما نُواجَه فيها بالمنظر الطبيعي وزخم احتشاد الكثرة الباهرة وضجيج حركة الشخوص المتطامنة إلى مالا نهاية . وامتثالاً لرغبة وليام الخامس أمير باڤاريا الذى شاء تطهيم قصره بلوحة تاريخية مصوّرة ، تجاوز ألتدورفر النمط التقليدي المعتمد ليصل بلوحته الملحمية الخالدة هذه إلى أغوار ما وراء الأشكال المرئية ، فإذا بنا نرى حشود الإسكندر وداريوش بجلاء ، بالرغم من دقة الرسم التى نحت بها المصوّر شكل كل جندي مشاة وكل فارس خيّال .

وبالرغم من احتشاد الجيوش المُذْهل وتدفّقات الجحافل المتصارعة ، ومن ترقين اللوحة بالأعلام والرايات الحُمر والصُّفر والبيض والسُّود والزُّرق النافرة من أصلاب الجند المتشابكة ، بالرغم من ذلك كلّه تبدو ساحة القتال وكأنها قد ضلّت طَريقها فى تيه المنظر الطبيعي الرحيب الذى احتضن نصفها الأعلى اللونُ الأزرق بدرجاته المتعدّدة ؛ لون البحيرة والسماء . كما تثير البحيرات والسماء والجبال بين الشمس الغاربة والليل المجتاح معركة تصادمية أخرى أشدّ عنفا وتصارعاً من المعركة المحتدمة بين الجيْشيْن المتحاربيْن على الأرض التى تبدو رغم هوْلها وكأنما هي روائح مرئية للمعركة الكونية الجامعة ما بين الشمس الغاربة والقمر الطّالع هلالا . وتحوّم وسط أعلى اللوحة لافتة ذات إطار جذّاب ينبثق من طرفيها وشاحان حمراوان كأنهما جناحا طيْر يخفقان . وتتدلّى من الإطار شُرّابة تأخذ شكل ذيل طائر ودَوْره ، لكأنما هذه اللافتة بوشاحيْها وشُرّابتها طيرٌ أسطوري يحوّم فوق الدراما التراجيدية الأرضية والصراع الكوني العلوي المحتدم . وفيما يلي ما سجّله الفنان فوق اليافطة من تأريخ وتفسير لمضمون اللوحة : « بعد أن هزم الإسكندر الأكبر الملك داريوش الفارسي ووقعت أم الملك داريوش وزوجته فى الأسْر أطلق الإسكندر سراحهما » . وتعدّ هذه اللوحة إحدى التحف النفيسة التى يزهو بها متحف ميونخ ، وأعظم أعمال هذا الفنان القدير . أما لوحة « سوسنّه فى الحمام » ( لوحة ٣٠٨ ) التى ترجع إلى عام ١٥٢٦ فكانت هى الأخرى لتزيين قصر استجمام لأمير باڤاريا ، وهى كما يتبين للقارىء صورة زاخرة بالخيال الإبداعي حيث نرى نصيب الأسطورة أقل كثيرا من نصيب المشهد الطبيعي والمعمار . ولا يفوتُنا أن نسجّل أن صور ألتدورفر المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب والنحاس تأتي في مرتبة التميّز التالية لصور ألبرخت دُورر أهمية وروعة .



لوحة ٣٠٧. ألتدورفر: معركة إيسوس (أربيل). متحف ميونخ.


ALEXANDER M.DAR
CAESIS IN ACIE PERSA
VERO X M.INTERFEC
CONIVGE.LIBERIS DA
AMPLIVS EQVITIB: F


IVM VLT: SVPERAT
S: PEDIT: C.M. EQVIT
TIS. MATRE QVOQVE
RII REG. CVM M. HAVD
VGA DILAPSI. CAPTIS.







لوحة ٣٠٨. ألتدورفر:
سوسَنّـه في الحمـام.
متحـف مونـاكـو.



لوحة ٣٠٩. هولباين: أسرة سير توماس مور. متحف بازل.

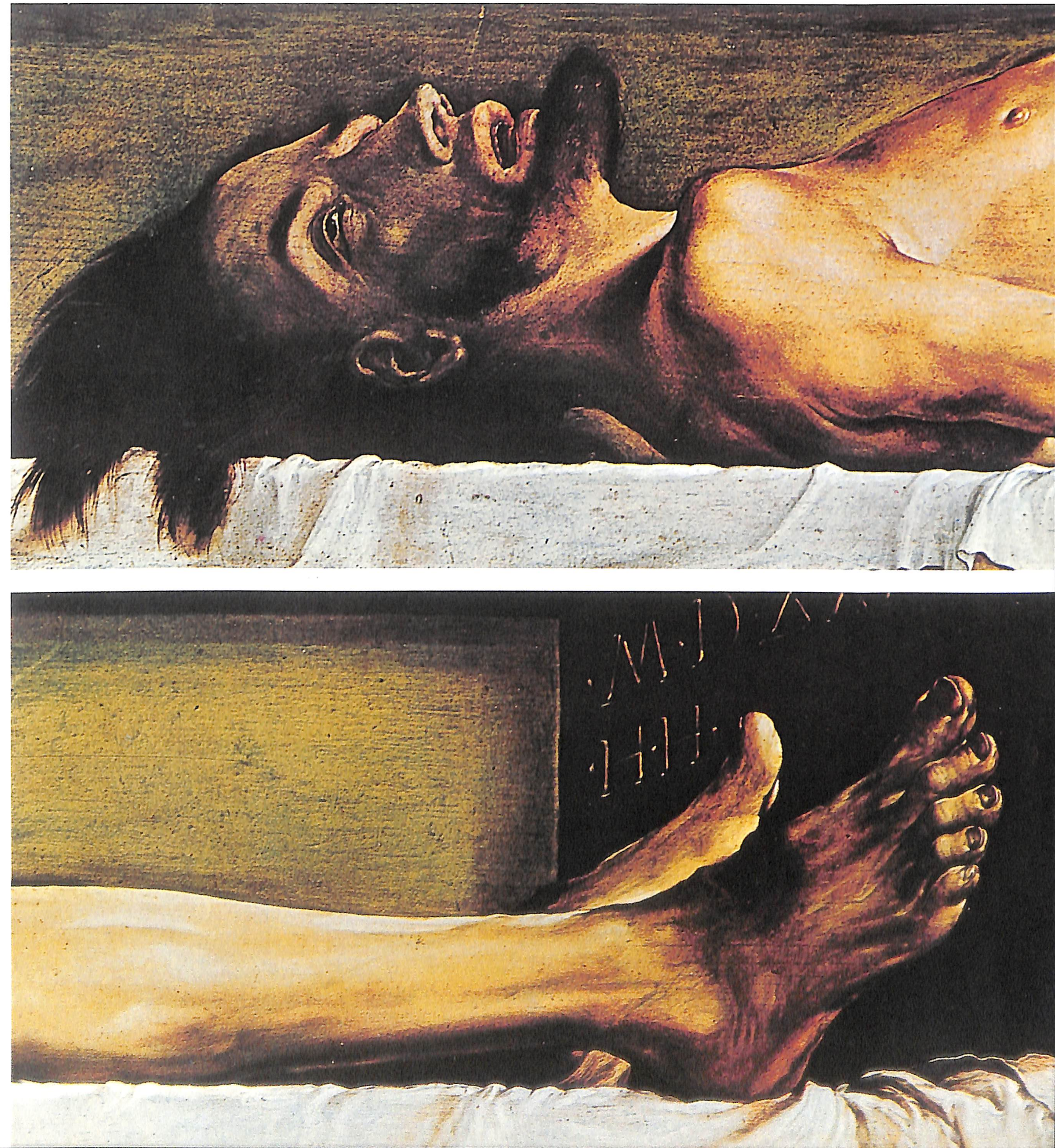
## هانز هُولباينْ الأصغر (١٤٩٧ ـ ١٥٤٣)

فى عام ١٤٩٨ وصل إلى أكسفورد عالمٌ شاب قُدِّر له أن يكون المتحدث باسم حضارة شمال أوربا كلها ، وغدا ألمع الأسماء الدولية وأشهرها فى عصره ، وهو ديزيديريوس إرازموس الهولندي الذى نزح عن مدينة روتردام ولم يعد إليها قط ، إذ قضى حياته متنقلا من بلد إلى آخر ، تارة فرارا من وباء الطاعون وتارة أخرى ليخلص من ذلك القلق الذى كان يملك عليه نفسه إذا ما أقام فى بلد واحد لا يبرحه لفترة طويلة . وكان هذا المفكّر النابه يتمتع ببيان آسر لا سبيل إلى مقاومته ، كما كان على دراية بما حلّ بالكنيسة من فساد حتى بات مؤمنا بضرورة الإصلاح الذى ينبغي ألا يقتصر على مؤسّساتها فحسب بل أن يمتد إلى تعاليمها بالمثل ، وكان كذلك صديقا لهانز هولباين الأصغر Hans Holbein أعظم مصوري البورتريه فى عصره . ومثل كافة المؤمنين بالمذهب الإنساني كان إرازموس يؤمن بما للصداقة من قيمة فطلب إلى صديقه الفنان أن يرافقه فى زيارة إلى لندن فى عام ١٥٢٦ كى يصوّر بعض معارفه الإنجليز حيث قدّمه إلى الدائرة المحيطة بسير توماس مور مؤلف كتاب « يوتوبيا » الذى نادى على صفحاته بكل ما نادت به الجمعية الفابية فى عام ١٨٩٠ . وصوّر هولباين سير توماس مور وأفراد أسرته فى صورة كبيرة الحجم احترقت لسوء الحظ ، غير أن الرسوم الخطّية الأصلية ما تزال موجودة ويحتفظ بها متحف بازل ( لوحة ٣٠٩ ) . وكان توماس مور كما نعرف على مثالية لا نعرف لها نظيرا ، على أن صيته وخلقه عملا على بزوغ نجمه حتى غدا مؤلف « اليوتوبيا » رئيسا للوزراء على الرغم منه إلى أن قضى الملك هنري الثامن بإعدامه .

وقد نشأ هذا المصور الألماني وتدرّب على يدى أبيه هانز هولباين الأكبر ( ١٤٦٥ ـ ١٥٢٤ ) الذى كان أساسا مصوّرا للموضوعات الدينية اقتفى أثر المدرسة الفلمنكية لا سيما ڤان در ويْدنْ ومملنك فى بداية الأمر إلى أن اجتذبته أساليب عصر النهضة . وقد هاجر هولباين الأَصغر من ألمانيا إلى مدينة بازل فى سويسرا التى كانت مركزا نشطا لجماعة المذهب الإِنساني ، وهناك اكتسب الجنسية السويسرية الألمانية .



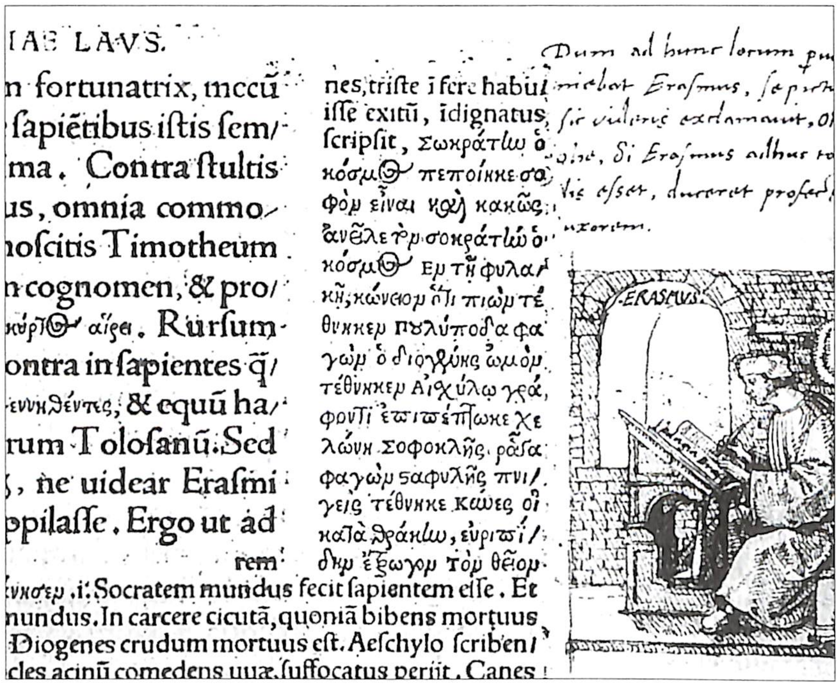
لوحة ٣١١ أ. هولباين: جثمان المسيح موسّدا فى لحده.



لوحة ٣١١ ب. هولباين: جثمان المسيح (تفصيل).

ومع انتشار صناعة الطباعة أفاد منها إرازموس إفادة جُلّى فإذا هو بمفهوم العصر الحاضر يُعدّ على رأس صُحفييّ ذلك الزمان ، ولا غرو فقد كان يملك كل ميزات الصحافي ، من أسلوب لاتيني واضح رصين جذّاب ، وأفكار تتناول موضوعات متعددة ، وقدرة على صياغة آرائه بحيث يمكن تفسيرها على أوجه متباينة ، ومن ثم مضى ينشر كتيّباته وأبحاثه ومختاراته الأدبية ، ولم تكد تنقضي بضع سنين حتى اقتفى أثره كثيرون من المفكّرين . ومن بواكير أعماله تحفة أدبية أطلق عليها اسم « إطراء الجنون » Praise of Folly[٦٣] كتبها حين كان بصحبة توماس مور ، واعترف أنه فرغ منها فى أسبوع فحسب . وكان ظهور هذا الكتاب أشبه ما يكون بانهيار سدّ تدفّقت المياه من ورائه لتكتسح كل مَنْ يعترضها من بابوات وملوك ورهبان وعلماء ، كما انطوى على حملة شعواء ضد الحروب وعلوم اللاهوت . وفى الوقت نفسه كان نجم هولباين قد بزغ فى مجال الإخراج الفني للكتب المطبوعة ، فوضع كل خبرته وفنه فى إخراج كتاب « إطراء الجنون » حتى كانت لتصاويره الإيضاحية [ الوصفية ] من الشُهرة ما يضارع شهرة الكتاب نفسه . ونرى فى هامش إحدى صفحات هذا الكتاب رسما توضيحيا يصوّر فيه هولباين صديقه إرازموس جالسا إلى مكتبه ( لوحة ٣١٠ ) . وقد كتب إرازموس بخط يده فوق هذا الرسم إنه إن يكن بمثل هذه الوسامة التى صوّره بها هولباين ما بقى أعزب كما هو . وكان ظهور هذا الكتاب الهام لإرازموس متضمّنا صوراً إيضاحية لهولباين هو الكتاب الأول فى تاريخ أوربا الذى تُطرح فيه على جمهور القراء قضية فكرية دبّجها الذكاء البشري لحثّ الناس على فتح المُغْلق من مفاهيمهم وإعمال فكرهم . وقد تكون السخرية على مرّ التاريخ الحضاري ذات أثر سلبي غير أنها قد تنطوي فى الفينة بعد الأخرى على أثر إيجابي . على أنها لم تكن سخرية إرازموس اللاذعة وحدها هى التي جعلت منه على امتداد سنوات عشر أشهر شخصية فى أوربا ، بل كانت أيضا صفته مُصْلحا دينيا ، فعندما اكتشف أخطاءً فى نسخة الإنجيل اللاتينية المتداولة فى عصره نشر النسخة اليونانية الأصلية مرفقة بترجمة لاتينية صحيحة وتفسيرات جديدة . وكان رأيه فى الإصلاح الديني أن يأخذ الناس بجوهر الدين لا بمظهره ، كما نادى بضرورة دراسة الآداب الكلاسيكية القديمة لما تتضمّنه من جوانب إنسانية رفيعة . وهكذا وضع بين أيدي الآلاف من قرائه ليس فى شمال أوربا فقط بل وفى جنوبيها ما ينقذهم من حيرتهم ، فمن خلال علمه الواسع وذكائه العميق اللمّاح وأسلوبه الجليّ الدقيق قدّم إليهم أروع آيات الصدق والحق معا .

كذلك صمّم هولباين غرّة كتاب « يوتوبيا » لسير توماس مور ، وغرّة ترجمة مارتن لوثر الألمانية « للعهد الجديد » ، وامتد نشاطه الفني كذلك إلى صياغة الذهب وإعداد لوحات الزجاج المعشّق ، كما أنجز عددا من الصور الدينية أشهرها « جثمان المسيح موسّداً فى لحده » ( لوحة ٣١١ أ ، ب ) وبعض التصاوير الجدارية غير أن قدرته الجبارة على رسم البورتريهات هى الصفة الغالبة على شهرته ، منها على سبيل المثال بورتريه إرازموس المحفوظ بمتحف اللوفر ( ١٥٢٣ ) ( لوحة ٣١٢ ) الذى تتجلّى فيه وتتجسّد روح المذهب الإنساني .


IAE LAVS. ... n fortunatrix, mecũ ... sapiẽtibus istis sem/ ... ma. Contra stultis ... us, omnia commo/ ... noscitis Timotheum ... n cognomen, & pro/ ... Rursum/ ... ontra in sapientes q̃/ ... & equũ ha/ ... rum Tolosanũ. Sed ... , ne uidear Erasmi ... pilasse. Ergo ut ad ... rem: ... i. Socratem mundus fecit sapientem esse. Et ... nundus. In carcere cicutã, quoniã bibens mortuus ... Diogenes crudum mortuus est. Aeschylo scriben/ ... cles acinũ comedens uuæ, suffocatus periit. Canes ...


لوحة ٣١٠ . هولباين: إرازموس جالسا إلى مكتبه. صورة إيضاحية بكتاب «إطراء الجنون» لإرازموس. متحف بازل.

ولقد أمضى هولباين معظم حياته فى إنجلترا أثناء عهد هنري الثامن يصور البورتريهات للملك وزوجاته العديدات ورجال الدولة والفكر والعلماء والفنانين الملتقّين حول البلاط ، ونعرض من بينها على سبيل المثال بورتريه الملك هنري الثامن وهو فى التاسعة والأربعين من عمره ( لوحة ٣١٣ ) ، وبورتريه جين سيمور إحدى زوجاته ( لوحة ٣١٤ ) ، وبورتريه الطفل إدوارد أمير ويلز ( لوحة ٣١٥ ) ، وبورتريه سير تشارلس موريتّي ( لوحة ٣١٦ ) . وثمة بورتريه لشخصيتيْن نمطيتيْن من شخصيات البلاط هو بورتريه « السفيران » ( لوحة ٣١٧ ) اللذيْن يتبيّن شغفهما بالمكتشفات العلمية الحديثة آنذاك من ظهور الكرة الأرضية وأدوات القياس الحسابية والعود والكراسة الموسيقية باللوحة ، كما يُضفي الشكل الغريب فى أمامية الصورة لمسة غموض على هذا المشهد ، وهو ما يمثّل جمجمة مرسومة وفق الأسلوب التكلّفي فلقد طال شكلها بحيلة من حيل المنظور ، ولو أن المشاهد تطلّع إليها من الركن الأدنى الأيسر بعين نصف مُغمضة لاستطاع التعرّف على حقيقتها . ومردّ هذا التحوير إلى فكرة رقصة الموت[٦٣] التى شاعت خلال العصر القوطي اللاحق لتُذكّر المشاهد والشخصيتيْن المصوَّرتيْن بأنه على الرغم من معرفتهما الواسعة وبالرغم من مكتشفات العلم الحديث فالموت لهما بالمرصاد .

وما أصدق الشاعر الفرنسي بودلير حين كتب يصف انطباعاته عن بورتريهات هولباين قائلا : « ما أكاد أتطلّعُ إلى أحد بورتريهاته حتى تتوارد فى خواطري شتّى الجهود التى صرفها المصوّر الذي كان عليه بادئ ذى بدء أن يسجّل ما هو واضح بين يديه ولكنه لا يلبث في الوقت نفسه أن يستخلص ما هو خفيّ فيه مكنون . لقد كنت منذ قليل أشبّه هولباين بالمؤرّخ ولكني أستطيع تشبيهه الآن بالممثّل الذى يضطر بحكم مهنته أن يتقمّص كافة الشخصيات وأن يرتدي شتّى الأزياء . ونحن إذا أمعنّا النظر فى أيٍ من بورتريهاته الآسرة لألفيناه لا يضمّ بين ثناياه إلاّ كل جوهري هام ، فالإيماءات وتعبيرات الوجه والبناء المعماري للثياب بل حتى الخلفيات تؤدي دورا هاما فى تصوير الشخصية » .



لوحة ٣١٢. هولباين:
پورتريه ديدييه إرازموس.
متحف اللوڤر.



لوحـــة ٣١٣. هولبـاين:
بورتريــه هنـري الثامن في
التاسعة والأربعين من عمره.
المتحـف القومـي بروما.



لوحـة ٣١٤. هولباين: پورتـريه چين سيمـور إحدى زوجات هنـري الـثـامـن. لاهـاي.




لوحة ٣١٥. هولباين: پورتريه الطفل إدوارد أمير ويلز في الثانية من عمره. الناشونال جـاليري بواشنطن.



لوحة ٣١٦. هولباين: پورتريه سير تشارلس موريتي. درسدن.



لوحة ٣١٧. هولباين: السفيران. الناشونال جاليري بلندن.

# لوكاس كراناخ الأكبر (١٤٧٢ ـ ١٥٥٣)

وبعد عشرين سنة من بعث روح البطولة فى الفن على يدىْ ميكلانجلو شاعت نفس الروح فى ألمانيا على يدى مارتن لوثر (١٤٨٣ ـ ١٥٤٦) زعيم الإصلاح البروتستانتي المنادي بضرورة التغيير ، معترضاً على بيع الكنيسة الكاثوليكية لصكوك الغفران منددّاً بمفاسدها وخطاياها مما جعل الكنيسة توقّع عليه عقوبة الحرمان وقد هالها وأفزعها تأييده للنزعة القومية الجديدة فى ألمانيا بعد ترجمته للعهد الجديد إلى الألمانية ، وكان لوثر بهذه الترجمة قد أعطى قومه الفرصة لاستيعاب معاني الإنجيل بعد أن كان يُتلى عليهم دون أن يعوه ، فإذا هو بترجمته هذه يحضُّهم على التأمل ويحرّضهم على التفكير . وقد ساعد ظهور المطبعة على ترويج هذا المقصد على أوسع نطاق ، فلا شك أن ترجمة لوثر للكتاب المقدس إلى الألمانية وترجمة كالْفنْ له إلى الفرنسية وترجمة تنْديل له إلى الإنجليزية كانت إنجازاً حاسماً فى تطور الفكر الأوَربي ومرحلة أساسية من مراحَل تطور الروح القومية فى الوقت ذاته .

ومن خلال الصور الشخصية التى صوّرها لوكاس كراناخ Lucas Cranach فنان مدينة ڤيتنبرج لمارتن لوثر نستطيع أن نتبيّن ما كانت عليه روح هذا المصلح الديني من حماسة وتوقد . وكان لوكاس كراناخ أحد أخلص أصدقاء مارتن لوثر ، فإذا علاقتهما تفوق فى عمقها ما كان بين هولباين وإرازموس . وعكف كراناخ على تصوير صديقه مع كل أحواله وأطواره ، راهباً مناضلاً وإنسانا مثقفا متحرّرا وعالم لاهوت جليل بذقنه الريفية الخشنة وجبينه الشبيه بجبين ميكلانجلو . وقد رسم كراناخ پورتريهاً لمارتن لوثر (لوحة ٣١٨) بمناسبة لقائه بزوجته الراهبة كاترين المتّقدة الذكاء والتى أنجب منها أولاداً ستة (لوحة ٣١٩) ، وكان كراناخ شاهد زواجهما ، بل لقد صوّره أيضا فى الثياب التى تنكّر فيها عند هروبه إلى مدينة ڤيتنبرج .

والمعروف أن « الطراز القوطي الدولي » مضى يتلكأ وئيدا فى ألمانيا حتى مستهل القرن السادس عشر فى أعمال بعض الفنانين ، ومنهم لوكاس كراناخ الذى مضى يسجّل التفاصيل الدقيقة لأعضاء الإنسان والحيوان وجريان الأنهار واصطخاب أمواجها والأشجار على اختلاف أنواعها فى تكوينات شديدة الإتقان على نحو ما نرى فى لوحة « فردريك أمير سكسونيا يطارد الغزلان » (لوحة ٣٢٠) . وقد انعكست على فن لوكاس مالر ـ الذى اتخذ من اسم بلدته كراناخ بمقاطعة ڤايمار التى بها وُلد لقبا له ـ كافة التيارات المتضاربة فى عصره ، فتناول الموضوعات الدينية فى مبدأ الأمر مثل لوحة « استشهاد القديسة كاترين »[٦٤] المحفوظة بمتحف درسدن (لوحة ٣٢١) ، حيث نراها فى لحظة إعدامها ممتثلة رابطة الجأش وسط مَنْ سقط قبلها من الشهداء وقد أمطرت السماء وابلا من النيران أحرقت العَجَلَة التى شُدّت إليها ، وتبدو فى الصورة قبل أن يبتر الجلاّد عنقها بخنجره الذى سحبه من غمْده .

ثم ما لبث كراناخ أن استبدل بالموضوعات الدينية البورتريهات لصديقه مارتن لوثر ـ كما قدمتُ ـ وللدائرة المحيطة به ، والموضوعات الميثولوجية والرمزية التى لقيت رواجاً وانتشاراً واسعاً بين أمراء عصر النهضة مثل لوحة « هرقل وأومفالي » . وتروي الأسطورة الإغريقية أن البطل هرقل قد عُرض يوما للبيع عبداً مجهول الاسم بعد أن خذلته إلى حين قوّته الجبّارة ، فاشترته أومفالي ملكة ليديا . وجرت عادة الفنانين على تصوير حياة هرقل فى تلك الفترة وقد تنعّم وراح ينغمس فى حياة الترف والملذّات مرتديا ثياباً شرقية مقصّبة فضفاضة ، ويغزل الصوف على المغزل الذى زوّدته به أومفالي شأن النساء . ونراه فى لوحة كراناخ مرتديا ثيابا عصرية باذخة ، وعلى حين تتقدم أومفالي منه لتعطيه نصيبه الذى سيقوم به من الغزل ، تداعبه وصيفاتها بتغطية رأسه بطرحة (لوحة ٣٢٢) . وإذ كان كراناخ عاشقاً للطبيعة الساكنة فقد أقحم على الجدار صورة طائريْن بريشٍ ذى ألوان زاهية متألقة معلّقيْن بخطّاف (لوحة ٣٢٣) وسجّل كراناخ فى أعلى يسار اللوحة العبارة التالية : « الملكة الليدية حاملة الصولجان مع وصيفاتها تعطي لهرقل كمية الخيوط التى يتوجّب عليه غزلها . وهكذا استوعبت روح هرقل الرحيبة نشوة العشق العارمة . ذلك أن العشق كالرسم يُبدّد حدّة الإحساس بالمتاعب ١٥٣٧ » .

وتروي إحدى الأساطير الألمانية القديمة أن ثمة بركة مسحورة تُعيد الشبابَ إلى مَنْ يغوص فيها . وقد تراءى لكراناخ تسجيل هذه الأسطورة بفرشاته ، فعكف على إنجاز لوحة تفيض بفلسفة الدّعابة والسخرية ، فوسّط البركةَ اللوحة وقد انبثقت منها نافورة بديعة ، بينما تتجه إليها من الناحية اليسرى شمطاوات قادمات من كل حدب وصوب ، منهن المحتشدات فى عربات تجرّها الخيل ، وبينهن حيزبون محمولة على محفّة ، وأخرى تنقلها عربة أطفال ذات عجلة واحدة يدفعها رجل ، وثالثة ممتطية صهوة جواد ، ورابعة تعتلي ظهر رجل . وإذ يبلغن البركة يخلعن ثيابهن غاطسات بأجسادهن المعروقة المكدودة المتغضّنة الجلد فى مياه البركة من جهتها اليسرى ، فإذا ما بلغن حافتها اليمنى بعد اجتيازهن الماء بين الحافتيْن بدت أجسادهن وقد استردّت صباها المندثر واستعادت نهودهنّ تكوّرها ووجوههن نضارة الشباب الذّاهب ليلقاهن شاب أنيق مرتديا زيّاً عصريّا معتمرا قبعة متمنطقاً بسيفه مشيراً إليهن يدعوهن نحو خيمة حمراء فارهة لارتداء الثياب الأنيقة . ثم يخرج بعضهن منها إلى حيث يلقيْن عشّاقهن والبعض الآخر نحو مائدة ضخمة نُثرت عليها مختلف صحاف الطعام يجلس إليها الرجال . فإذا ما فرغن من تناول الطعام انخرطن فى الرقص مع مَنْ يصطفين من الرجال فى خميلة من الأشجار الباسقة على أنغام عازف المصفار وقارع الطبل . وتبدو فى المستوى الخلفي للوحة مدينة تحفّها من اليمين واليسار تلال رملية وأخرى صخرية (لوحة ٣٢٤) .



لوحــة ٣١٨. كراناخ: پورتريه مارتن
لوثر. متحف أوفتــزي بفلــورنســا.



لوحــة ٣١٩. كراناخ: پورتريه كاترين
زوجة لوثر. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ٣٢٠. كراناخ: فردريك أمير سكسونيا يطارد الغزلان. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٣٢١. كراناخ: استشهاد القديسة كاترين. متحف درسدن.




لوحة ٣٢٢. كراناخ: هرقل وأومفالي. متحف أنطون أولريتش. برنشفيج هرتزوج.



لوحة ٣٢٣. كراناخ: هرقل وأومفالي. (تفصيل). طائران معلّقان.





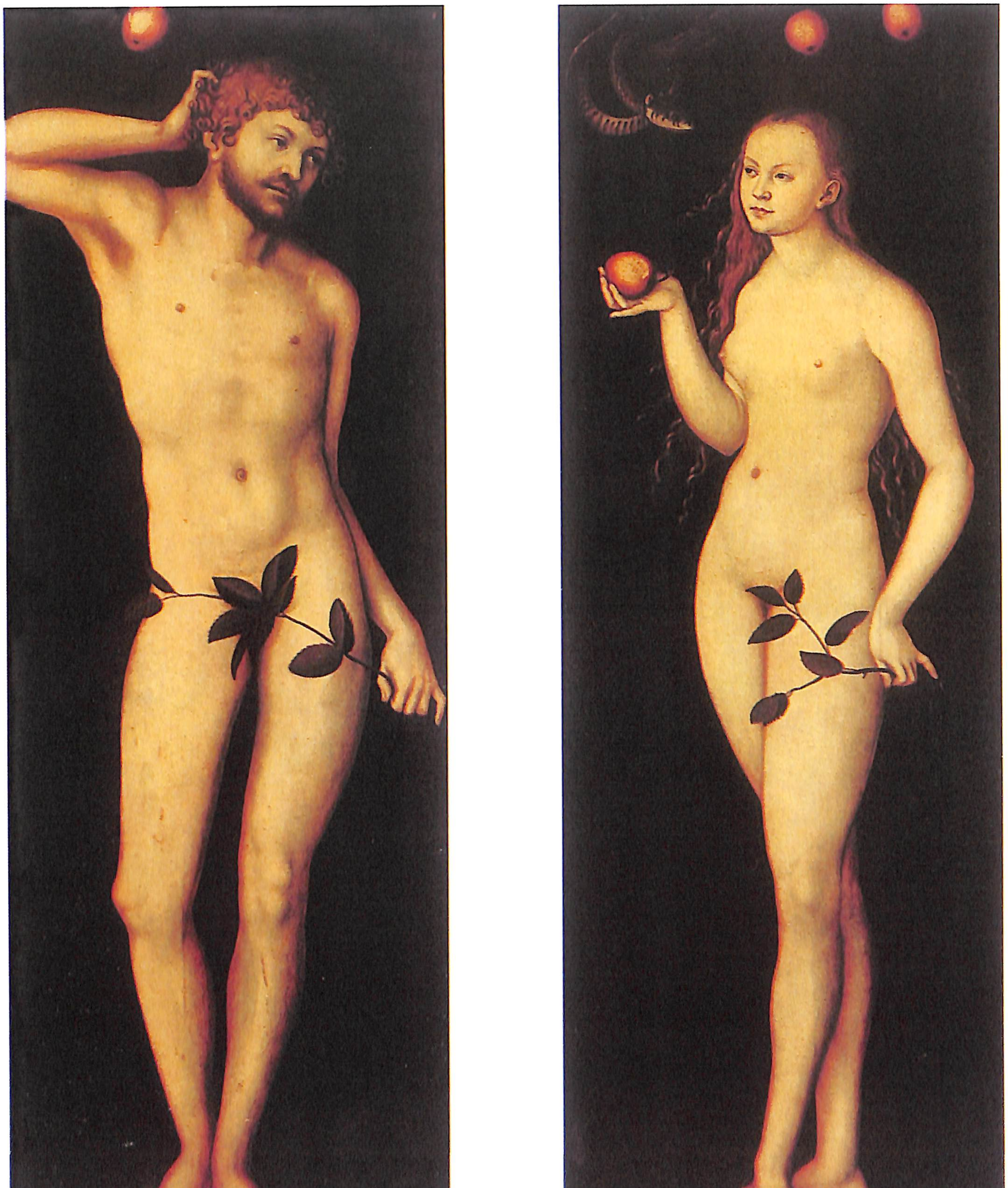
لوحة ٣٢٤. كراناخ: رجوع الصبّا والصبّوة بعد الغوص فى البركة المسحورة. متحف برلين.

وليس ثمة شك فى إعجاب رعاة الفن فى أنحاء ألمانيا من غير الأمراء بصور العراة خلال النصف الأول من القرن السادس عشر إلى الحد الذى باتت فيه جزءاً لا ينفصل عن معظم التصاوير والزخارف ، حتى لقد تسللت صور النساء العاريات إلى غُرّة كتاب « العهد الجديد » لإرازموس فى عام ١٥١٩ ، وبين أيدينا المئات من الصور المطبوعة لنساء عاريات تكشف عن مدى شيوعها وقتذاك . ولقد برز اسم لوكاس كراناخ من بين الفنانين الذين اشتهروا برسم المرأة العارية فحازت صوره إعجاب أشدّ متذوّقي الفن عصياناً على الإرضاء بعد أن اهتدى إلى نمط شخصي بالغ الإثارة للمرأة الشمالية العارية ارتبط باسمه على مدى الزمن وبات يميّزه عن غيره لأول وهلة . وإذ كان رعاة الفن من الأمراء الألمان الذين عمل كراناخ فى خدمتهم بعيدين كل البُعد عن البدع الفنية المستحدثة فإنهم لم يستطيبوا تصوير العرى بل لعلهم قد استهجنوه . مجموعة صور جميلاته العاريات المثيرة والتى منحته شهرته الواسعة إلى عام ١٥٣٠ حين كان يناهز الستين من عمره بعد ما طرأ التغيير على الذوق والتقاليد .

وكان النهم إلى مشاهدة العرى المثير الذى أعقب حركة الإصلاح الديني قد انتشر فى أنحاء الدويلات الألمانية البروتستانتية ، ومن هنا تنتمي عاريات كراناخ المتميزة بأسلوبه الخاص إلى تاريخ لاحق لتجارب دُورَر ، كما أنها منبتّة الصلة بمحاولات فناني الشمال المبكرة للتفوق على النماذج الإيطالية . وإذ كان كراناخ صاحب حسّ مرهف بالرشاقة فقد ابتكر كما قدّمت نمطاً زخرفياً للمرأة العارية هو فى واقع الأمر تطوير لحواء النابضة بالحيوية فى منمنمات مخطوطات القرن الخامس عشر ، غير أن براعته الفنية جعلتنا نرى أن تذوّقه الشخصي لجمال جسد المرأة قريبٌ من تذوّقنا حين تناول الجسد القوطي بكتفيه الضيّقتين وبطنه الناتئة فمنحه ساقين طويلتين ممشوقتين وخصراً نحيلاً وحوّطه بحواف رهيفة التموّج والتناغم . ولا شك أن كراناخ كان من الفنانين القلّة الذين أشبعوا الجسد جمالا فى تصاويره ، ومردّ هذا إلى أنه لم يركن إلى ما يفيض به الجسد من سحر وفتنة بل التزم إلى جانب ذلك بمراعاة الدقة والرقة فى تطبيق أسلوبه . والحق إن المرأة العارية القوطية قد حققت ذاتها على النحو الأكمل فى أعمال كراناخ وإن تكن قد انزوت بعده ، على نحو ما نرى فى لوحتيْ « آدم وحواء » ( لوحة ٣٢٥ ) ، و« ڤينوس وكيوبيد » ( لوحة ٣٢٦ ) . وكان كراناخ يمتلك مرسماً يصطخب بالعمل كخليّة النحل يعاونه فيه ولداه هانز كراناخ ولوكاس كراناخ الأصغر .



لوحة ٣٢٦ . كراناخ: ڤينوس وكيوبيد. ڤيلا بورجيزي بروما.



لوحة ٣٢٥. كراناخ: آدم وحواء. متحف أوفتزي بفلورنسا.



لوحة ٣٢٨. دويتش: تحكيم باريس. متحف بازل.



لوحة ٣٢٧ . دويتش: تجربة القديس أنطونيوس. متحف الفنون الجميلة. برن.

## دُويتْـــــش (١٤٨٤ ـ ١٥٣٠)

و من بين مَنْ برزوا أيضاً من المصوّرين الألمان فى ذلك العصر الفنان مانويل نيكلاوس دويتش السويسري الذى تناول موضوعات دينية مثل « تجربة القديس أنطونيوس » ( لوحة ٣٢٧ ) وأخرى إنسانية كلاسيكية يفوحُ من تكوينها أَرَجُ أساليب العصر الوسيط الغامض الذى ولّى ، على نهج ما نرى فى لوحته البديعة ذات الألوان الغامضة الجذابة « تحكيم باريس » ( لوحة ٣٢٨ ) .

* * *

وأخيرا نخلص من هذه الدراسة لأساطين التصوير الألماني خلال تلك الحقبة بأنه مع ظهور حركة الإصلاح الديني فى ألمانيا وفكّ الارتباط بالكاثوليكية اللاتينية تفاقمت حدّة سمات الفن الألماني وطغَى الفوَران العارم والتوتّر والغليان والحدّة والقسوة على نمط التصوير الألماني الجديد ، فإذا اللون يزداد حدّة وشدّة حتى غدا ذا صرخات لونية عالية وكساه بريقٌ لوني غير مألوف فى مدارس التصوير الأخرى ، وإذا لمسات الفرشاة لا تكفّ عن محاكاة عناصر العنف كالطعنات والجراح المفتوحة المكشوفة والبتر والتمزيق . كما يكشف اختيار الموضوعات المصوّرة عن سيطرة هواجس عنف مماثلة على الفنانين أنفسهم ، فإذا بنا نلمس بهيمية كاريكاتورية فى العديد من الأنماط ، وبصفة خاصة فى أنماط جلاّدي المسيح ، وإذا هؤلاء الفنانون يتلذّذون بتصوير وحشيّة أولئك الجلاّدين بواقعية لا نجد لها مثيلا فى أية مدرسة فنية أخرى ، وإذا موضوع صلب المسيح ومشاهد تعذيب الشهداء من القدّيسين تغذّيهم بصور الكرب والمعاناة والتألم والدم المسفوك ، فنرى مانويل دويتش لا يكتفي فى إحدى لوحاته بما هو أقل من عشرة آلاف جسد من أجساد الشهداء المُخَوْزَقين مبتوري الأطراف . وهل ثمة كوابيس أشدّ هوْلاً وبشاعة من تلك التى سيطرت على جرونيڤالد ، فإذا هو يحيط القديس أنطونيوس بالوحوش الضارية والجوارح الكاسرة ، وإذا « صلب المسيح » ينقلب إلى عُرسٍ للاحتفاء بإذلال الجسد الآدمي الزاخر بالجراح والكدمات من شدّة الضَّرب المبرِّح والتعذيب الوحشي حتى تسيل منه الدماء ، بينما تنغرز رؤوس أشواك الإكليل الحادة فى جبين المسيح الدامي ؟ لقد بات ذلك كله يشكلّ لحناً دالاً لا ينفكّ عن ترديد صداه فى أغلب صور الفنانين الألمان من بعد . ولعل أفضل وسيلة للوقوف على اللغة التعبيرية الألمانية للأشكال المصوَّرة هى عقد المقارنة بين المعالجات المختلفة للموضوع نفسه ، فنحن إذا ضاهينا لوحةً لصلب المسيح لمصوّر فرنسي على سبيل المثال وأخرى لعبقري ألماني يمضُّه العذاب المبرّح والكربُ الشديد لسَهُل علينا اكتشاف مدى التناقض بين روح المحبة وبين النزوع الغريزي نحو القسوة . ومع ذلك فإن يكن جرونيڤالد فى لوحاته معنياً بتسجيل ملامح القسوة ، إلا أنه من خلال هذه القسوة نفسها كان يشقّ بعقله الباطن الدُّروب المُفضية إلى آفاق التسامح والمحبة .

## الفصل السابع

# فَن الأراضي المنخفضَة

**يشمل** الحديث عن التصوير الفلمنكي والهولندي تلك المنطقة التى حفلت بالثراء الفني خلال الفترة الممتدة على مدى القرون الخامس عشر والسادس عشر والسابع عشر والتى تشغلها أراضي بلچيكا وهولندا الحاليتين . وبقدر ما يتجلّى التباين بين الفن الفلمنكي والفن الهولندي ـ لاسيما خلال القرن السابع عشر ـ على نحو ما يبدو من المقارنة بين فن روبنز ورمبرانت ، يتلاشى الخط الفاصل بين الفنّين الفلمنكي والهولندي حتى يكاد أن ينعدم خلال القرن الخامس عشر حين اتسعت هوّة الخلافات السياسية والدينية خلال حرب الاستقلال ضد السيطرة الدينية والإقطاعية لإسپانيا . وقد أسفرت هذه الحرب عن ظهور دولة هولندا البروتستانتية المستقلة فى الأقاليم الشمالية من الأراضي المنخفضة ، بينما ظلت الأقاليم الجنوبية ـ وأعنى بها بلچيكا الحالية ـ كاثوليكية متعصّبة تحت حكم أسرة هاپسبورج ، حيث كانت أبوابها مفتوحة على مصراعيها لاستقبال الحضارة اللاتينية ، على حين أغلقت الأقاليم الشمالية أبوابها على حضارتها الجرمانية وروحها الپيوريتانية الصارمة . وكانت الأراضي المنخفضة فى القرن الخامس عشر شمالاً وجنوباً تشكّل وحدة إقليمية موحّدة الحضارة ذات روح ألمانية مختلطة بعناصر لاتينية وافدة من فرنسا وإقليم برجنديا . ولقد وفق المتخصّصون فى الكشف عن التباين الفنّى الذى ما يلبث أن يظهر بوضوح فيما بعد بين الشمال والجنوب ، غير أن ندرة الصور التى تعود إلى القرن الخامس عشر فى هولندا نتيجة حركة القضاء على الصور والتماثيل مع هبّة الإصلاح الديني أثناء القرن السادس عشر كانت عقبة كأداء حالت بينهم وبين بلوغهم غاياتهم . ومن هنا كان الأقرب إلى الصواب قَصْر تعبير الفن الفلمنكي على فن بلچيكا الحالية ، والفن الهولندي على هولندا الحالية .

# طراز الباروك الهولندي البورجوازي

## التصوير الهولندي

لم تكن هولندا خلال القرن السابع عشر فى حاجة إلى أبّهة الفنون التى تجلّت فى طراز الباروك بإيطاليا وإسبانيا وفرنسا ، فلم تكن ثمة حاشية ملكية تُنْفق عن بذخ ولا كنائس كاثوليكية تتجمّل بالصّور والنقوش والمنحوتات الدينية . فقد ذهبت العقيدة البروتستانتية إلى ما استنّته شريعة موسى من حظر الصور ، كما فسّرها المُصْلح الديني جون كالفن بأنه لا يجوز للإنسان أن يصوّر أو ينحت ما يشدّ النظر ويصرفه عن التأمل فى قدرة ربّه ، ومن ثم انحصر اهتمام الفنان الهولندي بالبيئة المحيطة به من صور للشخوص ولاجتماعات النقابات المهنية وأعضاء مجالس إدارة المؤسسات والمنتديات التى ظفرت بإقبال منقطع النظير . كذلك اتجه المصوّرون نحو تسجيل المناظر الطبيعية الهولندية الهادئة والطبيعة الساكنة ومشاهد الحياة اليومية وصور الحياة العائلية داخل بيوت الطبقة المتوسطة . وهكذا زخرت هذه المرحلة من تاريخ هولندا بفيض من الصور التى تتناول تلك الموضوعات الأليفة المألوفة ، كما ظهرت عدّة عبقريات فنية لا تقل شأناً عن أساتذة طراز الباروك الإيطاليين والإسپان والفرنسيين والفلمنكيين .

وإذا كان ثمة زائر لمدينة أمستردام أو أى مدينة أخرى من مدن القرن السابع عشر الهولندية العريقة يطمع فى أن يُمتّع ناظريه بمشاهدة أقواس النصر أو القصور المنيفة أو تماثيل القادة العسكريين ، فما من شك فى أنه سوف يعود من رحلته مُحْبطاً ، إذ لو أنه كانت هناك سمة بارزة للحياة فى الأراضي الواطئة فهى البساطة . فبعد أن ظفر أهلها باستقلالهم بتحرير بلادهم مدينة إثر أخرى وإقليما تلو إقليم من قبضة الغزاة الإسپان ، استطاعت فئات الشعب المختلفة توطيد ما اكتسبته من استقلال وتدعيمه برغم أنها لم تُجمع فيما بينها على كلمة واحدة ، كما لم يدر بخلدها قط استبدال لون من الاستبداد بلون آخر نابع من بينهم ، وهكذا غدت الأراضي الواطئة دولة مكوّنة من ولايات متحدة تحت قيادة حاكم واحد . على أن حروب الاستقلال والعزلة الجغرافية والنضال المتصل لصدّ نحر البحر لأراضيهم والمناخ القاسي واختلاف أمزجة الأفراد ، كل ذلك قد تضافر مع غيره من ظروف الحياة الهولندية ليجعل بؤرة اهتمامهم هى « البيت » الذي لم يكن قصراً منيفاً بل مجرد دار أنيقة مريحة بسيطة مشيّدة بقوالب الطوب تتوفر فيها أسباب الراحة وإن لم تزخر بسمات الأبهة والفخامة .

وحين رسم چاكوب ڤان رويز ديل رصيف ميناء أمستردام ( لوحة ٣٢٩ ) لم يصوّر منظراً للسوق القديم الواقع فى نهاية القناة العريضة والمعروفة باسم « دامراك » فحسب ، بل صوّر أيضاً أسلوب الحياة البورجوازية فى مشهد يضمّ ربّات البيوت وهن يبتعن صنوف الطعام ، وجانباً من أسطول الصيد الرّاسي الذى كان يكفل للهولنديين حق احتكار سمك الرّنجة ، كما صوّر على مبعدة بعض السفن التجارية التى فتحت للهولنديين أبواب التجارة الرائجة وقتذاك على مصراعيها ، فانطلقوا يمخرون عباب البحار السبعة يقايضون غلايينهم الفخارية وبلاطهم المزجّج وخزف مدينة دلْفت وأسماك الرّنجة المقدّدة بالفراء الروسي وسكّر جزر الهند الغربية وتبغها وغيرها من المواد الخام . وكانت تجارة التوابل الوافدة من جزر الهند الغربية قد أسفرت عن تكوين نقابات من التجار غدت أسهمهما موضع المضاربات فى بورصة الأوراق المالية التى حقّقت رخاء ما بعده رخاء ، مثلما حدث عندما ارتفعت قيمة أسهم الشركة الهولندية لجزر الهند الغربية فى عام ١٦٢٨ فبلغت فائدة السهم خمسين بالمائة من قيمته الأصلية ، كما أدّت فى الوقت نفسه إلى حالات إفلاس مثلما حدث بعد عشر سنوات من انخفاض فى أسعار زهور التيوليپ حينما اتفق التجار على بيع كميات من الأبصال تفوق ما كان يمكنهم توريده للمشترين .

مجمل القول إن رويز ديل كان يسجّل في لوحاته النشاط التجاري المكثّف الذى أسفر عن اتساع قاعدة الرخاء مما وفّر لكل مواطن كادح الأمل والفرصة فى أن يحظى لبيته وأسرته بنصيب من متع الحياة . وفى مثل هذا المجتمع أخذت بعض العائلات بطبيعة الحال تكدّس ثروات أكثر من غيرها ، ومن خلال الثروة التى تجمّعت بين أيديهم غدوا طبقة حاكمة « أوليجاركية » ، أعني حكومة تهيمن عليها قلّة تمارس السلطة ولا همّ لها غير الاستغلال وتحقيق المنافع الذاتية . ومن بين هذه الأسر الحاكمة كان يُختار أعضاء مجلس المدينة والعُمَد الذين شكّلوا بدورهم طبقة تعلو الطبقة المتوسطة مرتبةً ولا ترقى إلى مستوى الطبقة الأرستقراطية ، فضلاً عن أن كثرة عددهم كانت تشكّل بحد ذاتها صمام الأمان ، فتركّزت السلطة المحلية فيهم إلى جانب نفوذ النقابات المهنية والتجارية .

وقد ترتّب على هذه اللامركزية اضطراد نمو الجامعات وازدهارها مثل جامعة لَيْدنْ وجامعة أُتْرخْت اللتين تبوّأتا أسمى مكانة بين الجامعات الأوربية وقدّمتا رجالاً أفذاذا فى مختلف العلوم الإنسانية مثل قنسطنطين هويجنز صديق رمبرانت وراعيه ، ومثل هوجو جروشياس مؤسّس المنهج العلمي الجديد للقانون الدولي . كذلك اجتذبت حرية الفكر والعمل رجالاً مثل الفيلسوف الفرنسي رينيه ديكارت الذى عاش فى هولندا عشرين عاماً ، ومثل والدىْ باروخ سپينوزا أحد عمالقة المفكرين الإنسانيين على مرّ التاريخ اللذيْن وجدا المأوى الآمن فى أمستردام بعد أن ضاقت بهما سبل العيش فى البرتغال مع اشتداد حملة الاضطهاد الديني للمسلمين واليهود .

ويتمثّل التعبير المعماري لهذا النّسق البورجوازي لمجرى الحياة الهولندية فى مباني البلديات المختلفة ، إذ يُعدّ مبناها فى أمستردام نموذجاً صادقاً يصوّر هذا النسق أدق تصوير ، فضلاً عن مباني المؤسسات التجارية ومستودعات السلع والمرافق العامة والبضائع ومكاتب المحاسبة



**لوحة ٣٢٩. يان رويزديل: رصيف ميناء أمستردام. مجموعة فريك بنيويورك.**

وعقد الصفقات ومبنى السوق الذى نراه فى أقصى يمين لوحة رويز ديل . ويفوق هذه المباني أهمية الصفوف الطويلة الممتدة من المنازل المسنّمة المشيّدة بقوالب الطوب مثل تلك التى نراها على كلا جانبيْ القناة فى نفس الصورة . وقد حفظ لنا الزمن بعض المباني الكنسية مثل الكنيسة القديمة التى يبدو برجها شامخاً فى السماء فى أقصى يمين الخلفية ، وكانت إحدى الكنائس الكاثوليكية فيما سبق إلى أن وضعت حركة الإصلاح الديني الهولندية يدها عليها . وذهبت حركة إصلاح چون كالڤن إلى أن العقيدة الدينية ينبغي ألاّ تكون حكراً على فرد أو مجموعة من الأفراد وأن رحمة اللّه تفيض بلا حاجة إلى وساطة رجال الدين . وبعد اختراع المطبعه صار فى إمكان كل أسرة اقتناء الكتاب المقدس ، وأمام انخفاض نسبة الأميّة أصبح كل شخص قادراً على مطالعته بنفسه .

وكان الشعب حريصاً كل الحرص على مراقبة السلطة الحاكمة ، كما دفعه التطرف البروتستانتي إلى تطبيق تعاليم المسيح القاضية بأن يتوجه المرء إلى عقر داره يصلّي فيه ، فكان ترنيم الأناشيد ومطالعة الإنجيل بل وأداء جانب كبير من الصلاة الجماعية الأسرية يتم فى المنازل . واقتصر الاختلاف إلى الكنيسة وفق تعاليم كالڤن على الاستماع إلى المواعظ والمشاركة فى إنشاد التسابيح والأوراد الدينية . وقد أدّى هذا كله إلى استبعاد كل ما قد يصرف المتردّدين علي الكنيسة عن الاستغراق فى العبادة ، مثل الحليات المعمارية والتماثيل المنحوتة واللوحات المصورة وجُوقات الإنشاد والأوركسترات المحترفة . وإذ لم تعد الكنيسة هى الجهة التى تعهد إلى الفنانين بإنجاز لوحات التصوير اتجه الفنانون شيئاً فشيئاً إلى رسم لوحاتهم لتزيين الحوائط داخل البيوت .

وأحسّت الأسر الهولندية الموسرة بالحاجة إلى فن يصوّر أحوالهم الاجتماعية ومستوياتهم المادية بأسلوب صريح واضح دون التواء يكشف عن وجهة نظرهم ويعرض لمؤسساتهم ومنشآتهم ويصوّر بلادهم دون مبالغة أو إسراف . وفي هذا المناخ السوىّ أصبح فى حوزة كل بيت مجموعة صغيرة من اللوحات المصوّرة ، واتسعت رقعة الطبقة التى ترعى الفن والتى يأتي فى مقدمتها مواطنو المدينة المتطلّعون إلى تزيين غرف معيشتهم بپورتريهات أفراد الأسرة والصور التى تسجل نشاط زوجاتهم وبناتهم وهن يؤدين الأعمال المنزلية اليومية ، حتى إذا كشفت إحداهن عن موهبة فنية خاصة عَهَدَ ربّ الأسرة إلى فنان بتصويرها بينما تعزف على آلة موسيقية . كما أَوْكَلَ هؤلاء المواطنون إلى الفنانين تسجيل مشاهد الحياة اليومية مادامت مشاهد عادية لا تُفسدُ النشء ، وتسجيل الطبيعة الساكنة بما فى ذلك الثمار والزهور مادامت تبدو على ما هى عليه دون تكلّف ، وكذا المشاهد الخلوية لريفهم المرتّب المنسّق طالما كان حجمها مناسباً للتعليق على جدار حجرة المعيشة . وإذا كان المواطن من بين رجال الأعمال فإنه يؤثر أن يصوَّر وهو يزاول عمله يحيط به كل ما ينمّ عن مركزه الاجتماعي المرموق . أما إذا كان من بين المسؤولين فيصوَّر وهو يجاذب زملاءه أطراف الحديث فى پورتريه جماعي لتعليقه فى بهو مؤسّسته حتى يعرف الخَلَف ما كان عليه السّلَف من أهمية وسؤدد . موجز القول إن التصوير الهولندي كان ألبوماً أُسَرياً ضخماً .

وقضى التقشّف الذى أمر به كالفن ألا يحترف الموسيقى الدينية إلا عازفو الأورغن فى الكنائس ، على أن يقوم الموسيقيون والمنشدون المأجورون بإحياء حفلات الزفاف والمآدب والاستعراضات وتعليم أبناء وبنات الأسر العزف على العود والڤيولا والڤيولا داجامبا والآلات ذات المفاتيح مثل الڤيرچينال والشپينت ، وبذلك انحصرت الموسيقى هى الأخرى شأن غيرها من مظاهر الحياة الهولندية في نطاق المنزل لا تتعدّاه . وكانت الأراضي الواطئة قد هيمنت خلال عصر النهضة على الموسيقى الأوربية بالأمجاد الپوليفونية التى أبدعها موسيقيوها العظماء ، وإذ كان الجزاء المادي والفني الذى يلقاه الموسيقيون خارج هولندا يفوق ما يلقونه فى بلادهم ، ما لبثت أن هاجرت كثرة هؤلاء الموسيقيين إلى مختلف أنحاء أوربا سعياً وراء الشهرة الفنية والعائد المادي الوفير ، وهو ما أدّى إلى انكماش الطاقات الموسيقية الهولندية . ولم تتخلّف بأمستردام سوى عبقرية موسيقية واحدة ذات شهرة دولية فى مستهل القرن السابع عشر هى شخصية چان پيترسون سويلَنْك الذى كانت حياته وجهاده خاتمة وضّاءة للموسيقى الهولندية التى غزت العالم الأوربي آنذاك .

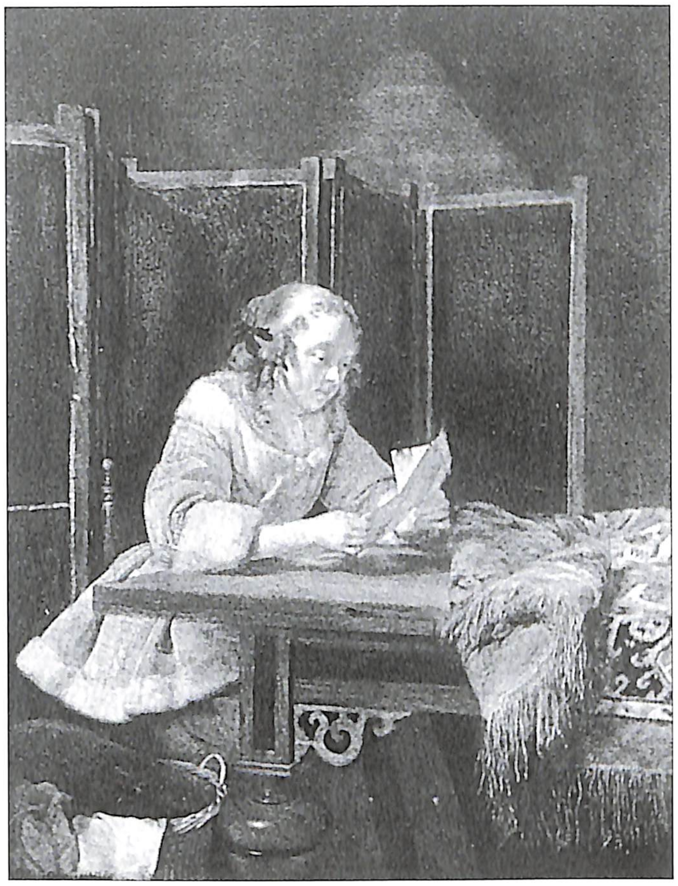
وكانت المنازل الهولندية البسيطة بأرضيّاتها ذات القرميد الأملس وحجراتها الأنيقة وأُصُص زهور التيوليپ التي تُجمِّل النوافذ هى المظهر المعبرّ عن بساطة أسلوب الحياة البورجوازية حينذاك ، فلم تضمّ المنازل أية منحوتات اللهم إلا بعض القطع الخزفية كالتماثيل المنمنمة والأطباق المزجّجة التي تزيّن رفوف المدافىء . وكان من بين ما يُثري عالمهم الجمالي داخل جدران بيوتهم آنية دلْفت الخزفية وأغطية الموائد ومخرّمات الدنتلا والسجاد والنسجيّات الجدارية المرسّمة والستائر الصوفية السميكة .

وهكذا كان الالتزام بمراسم الحياة المنزلية أساساً لأسلوب الباروك الهولندي البورجوازي ؛ فإذا هو يفرض الوحدة على شتى المفاهيم المتصلة به من روح تجارية تغلغلت أصولها ، ومن عقيدة پروتستانتية ، ومن مناهضة للاستبداد وتعلّق بالحريات ، ومن بزوغ للقومية ، ومن نزعة فردية استقرت جميعها في الوجدان الشعبي الجماعي فى الوقت الذى كان البيت البورجوازي فى جنوب أوربا لا يعرف هذا اللون من المتعة ، لأنه كان يستعيض عنها بمتعة أخرى هى دفء الطقس الذى يتيح له الانطلاق خارج البيت ، على حين انحصرت متع الحياة فى الشمال القارس البرد داخل البيوت . وأدت الروح التجارية إلى خوض غمار المحيطات وأعالي البحار فى رحلات ومخاطر لا حصر لها وإلى استكشاف البلاد النائية ، فلقد قامت الغزوات الهولندية على أكتاف رجال الأعمال الذين خاضوا هذه المخاطر لتحقيق هدف واحد هو الثراء وإسباغ معالم الرفاهية على بيوتهم وبث الحياة والبهجة فيها .

ولقد يُعزى قدر كبير من الفضل لانتشار مذهب كَالْفِنْ الپروتستانتي إلى أنه أباح لرجال المال مزاولة نشاطهم من غير قيد أو شرط مادام يُفضي إلى الثراء الذى يرضاه الربّ ويباركه ، وكان هذا مما حفز رجال المال على أن يُقرضوا أموالهم بالربا الفاحش لا يخشون فى ذلك تأنيب الضمير أو أن تنهال عليهم لعنات رجال الكنيسة . ومع أن العمل الجاد والكدح المتواصل المصحوب بالقصد فى الإنفاق قد أدّى إلى تراكم الثروات فى أيدي أفراد الطبقة الوسطى ، إلا أنه لم تُتَح لهم فى الوقت نفسه حياة صاخبة لاهية أو عروض مهرجانية تتسم بالأبهة والفخامة ، إذ لم تكن الكنيسة تجيز الزخارف من أى نوع حتى فى مبانيها كما أسلفت ، فعلى حين احتفظت حركتا الإصلاح الديني اللوثري والأنجليكاني بجانب كبير من جمال الشعائر التقليدية فى صورة معدّلة ، انفردت حركة كالفن بالغلوّ فى الزهد والتقشف . وكان من المتوقّع أن يُفضي هذا التفسير المتعنّت للنزعة الكالفنية إلى إفراط رهيب فى الانقطاع والتبتّل ، غير أن الروح الواقعية الكامنة فى نفوس الهولنديين وولعهم بالاستمتاع بأطايب الحياة المادية أنقذتهم من الانغمار فى غياهب عقيدتهم المترمّتة أشدّ التزمت .

ومع ذلك فلم يشيّد التاجر الهولندي الثريّ القصور برغم امتلاكه الوسائل التى تهيىء له تحقيق ما يبغي ، إذ بقى قانعا بمنزل تتوفر فيه وسائل الراحة التى يحتاجها . والراجح أن مقارعة الشعب التاج الإسباني لاستخلاص الاستقلال ومقاومة التهديد المضطرد الذى باشره الحكم المطلق للويس الرابع عشر قد دفع الهولنديين إلى النفور من كل أنواع الأبّهة المظهرية التى يمارسها بلاط الملوك ، كما بعثت الپروتستانتية فى نفوسهم العداء للسلطة المطلقة وأيقظت فيهم الوعى القومي الكامن . وكان تجار الطبقة المتوسطة بصفة خاص ساخطين على استنزاف ثروات إقليمهم ونزوحها إلى مقرّ البابا بروما ، وما لبث هذا السخط أن انسحب أيضا إلى الجانب الدنيوي المقابل للكنيسة الكاثوليكية والمتمثّل فى الامبراطورية الرومانية المقدسة ، ولذا سرعان ما تأصّلت جذور الپروتستانتية الطائفية وغدت مرادفة فى الضمير الهولندي للروح القومية . كذلك ازدهرت فى الجامعات علوم الفلسفة والطبيعة وفقه اللغة والنظريات الاجتماعية التى انصرفت جميعا إلى تأمل الانتظام الكوني الذى بات فى الإمكان قياس كل شىء فيه وإدراك كنهه .

وأدّى الرخاء المادي وظروف المجتمع الهولندي إلى إلقاء مسؤولية رعاية الفنون بين أيدي أثرياء الطبقة الوسطى . وباستثناء المباني العامة التى لا مناص منها مثل مباني البلدية والمرافق العامة والكنائس والمؤسسات التجارية كانت العمارة الهولندية بقضّها وقضيضها لا تعدو أن تكون عمارة سكنية لا أثر فيها للمباني الشامخة والمنحوتات الصّرحية ، فانحصر التعبير الجمالي فى مجالَيْ التصوير والموسيقى



**لوحة ٣٣٠ . تربورش: فتاة جالسة تطالع رسالة. متحف موسكو.**



**لوحة٣٣١ . تربورش: سيدة واقفة تطالع رسالة. متحف موسكو.**

فضلا عن الفنون الزخرفية الدقيقة التى تضيف لمسات من الجمال والأُلفة داخل جدران المنازل . وبلغ الاهتمام بالتصوير حدّا تزايد معه عدد المصوّرين حتى عُدّوا بالمئات بعد أن تزايد الطّلَب على المنجزات الفنية التي أخذ عشّاق الفن يتسابقون على اقتنائها . على أن الطبع الهولندي المشهود له بالقّصد وحسن التدبير قد عمل جاهدا على خفض أسعار اللوحات المصوّرة إلى أدنى الحدود ، الأمر الذى ترتّب عليه ألا يحقق المصوّرون ما يتطلّعون إليه من ثراء . كذلك تفشّى التخصّص بين المصوّرين واتسع نطاق فن البورتريه ليشمل إلى جانب أرباب الأسر الوقورين أعضاء النقابات المهنية والسّكارى وهم يحتسون النبيذ فى الحانات العامة ، كما ظهر مصوّرو المناظر البرّية والبحرية والسماوية بل والمتخصّصون فى تصوير الماشية والأبقار . كذلك تخصّص فنان مثل فرانز هالس فى تصوير بسطاء الناس مثل زوجات الصيّادين وبائعي الفاكهة وروّاد الحانات ، كما تخصّص ڤيرمير ودى هوخ فى رسم الطبقة الوسطى ، على حين تخصّص تربورش فى تصوير أشد الطبقات ثراء ( لوحة ٣٣٠ ، ٣٣١ ) .

وبالمثل تشكّل الطابع الموسيقي الهولندي وفق مزاج رعاته من أفراد الطبقة الوسطى ، فجرى اختيار عازفي الأورغن وغيره من بين محترفي الموسيقى بالمدينة بواسطة لجان منبثقة عن مجلس المدينة الذى كان يشرف على مسيرة الحياة الموسيقية بنفس العناية التى يوليها لأية مهمة أخرى ، باذلا رعايته للحفلات الموسيقية ومشجّعا التنافس فى هذا الميدان . وكان اضطلاع سلطة المدينة باختيار الموسيقيين مما يُرضي هؤلاء الفنانين الذين ضاقوا ذرعا بتحكّم الرعاة من الطبقة الأرستقراطية ومن نزواتهم الفنية التى قد يشوبها الشطط أحيانا .

واتجهت ميول الهولنديين فى مجال الموسيقى نحو الوجهة نفسها التى اتخذها التصوير مؤثرين إحياء الحفلات الموسيقية داخل البيوت ، ومن ثم شاعت الموسيقى ذات العدد المحدود من العازفين . ومن هنا كان المنزل هو الأساس المحدِّد للأشكال الفنية فإذا هو يُضفي عليها طابعه الأليف ، وجاء تصميم المباني وكذا فن التصوير والموسيقى الهولندية المنزلية بحيث يعايشها ويستمتع بها جميعا أفراد الطبقة الوسطى التى كانت تجد السعادة كل السعادة فى توفير أسباب الراحة لنفسها والاستمتاع بما يُثري حياتهم المنزلية من فنون . فلم يكن ثمة موضع فى البيت الهولندي للّوحات المصورة الضخمة المصمّمة لتزيين هياكل الكنائس أو لتغشية أسقف القصور ، أو للأعمال الكورالية الضخمة المؤلّفة للإنشاد فى الكاتدرائيات ، أو للعروض الأوبرالية المعدّة للأداء فى القصور . فكلما كان حجم اللوحة المصوّرة معتدلاً مناسبا للتعليق فوق جدار غرفة المعيشة ، وكلما عُزفت صوناته أو معزوفة لآلة ذات مفاتيح فى مثل هذه الحجرات الصغيرة زادت الألفة والودّ بين المستمعين وزاد الترابط بين الأفراد فى المجتمع ، فغدت موسيقى الحجرة وصوناته البيانو هما التعبير الشائع لما يعبّر عنه المؤلف الموسيقي من معان وخواطر ذاتية . وعلى هذا النحو أصبحت الدور والمساكن مرايا الفنون ، تُعرض فيها اللوحات المصوّرة وتُطالَع فيها الكتب وتُعزف فيها الموسيقى ، وهو ما يُلقي الضوء على نزوع الهولنديين إلى الاستمتاع بدفء حياتهم المنزلية . وهكذا طوّع الطراز الباروكي نفسه فى هولندا ودول الشمال بصفة عامة ليواكب مفاهيم المذهب البروتستانتي وأذواق الطبقة المتوسطة .

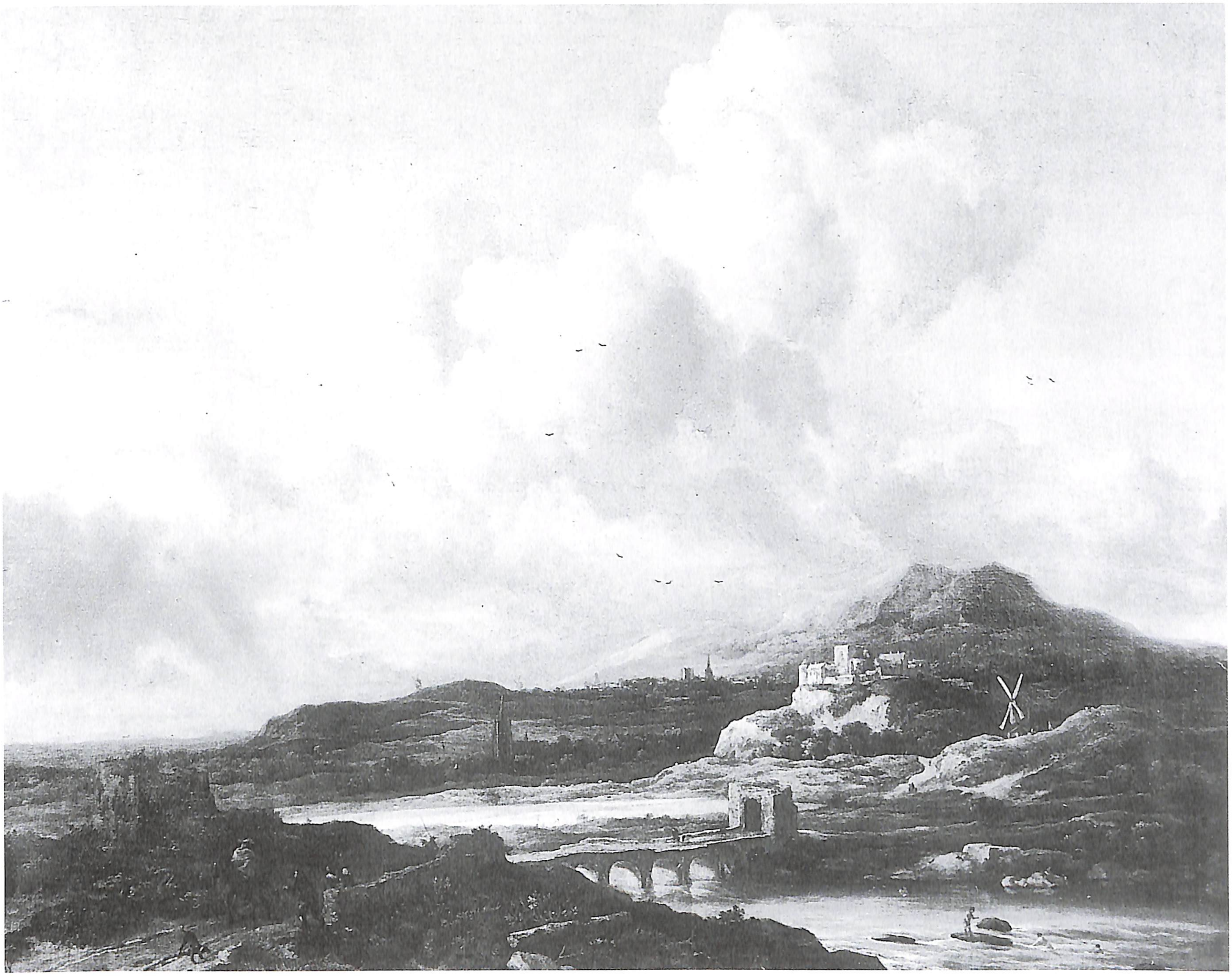


**لوحة ٣٣٢ . رويزديل: البحر الصاخب بالقرب من أمستردام ١٦٧٠ . متحف بوسطن.**

## رويـزديـل (١٦٢٨ ـ ١٦٨٢)

و

يُعدّ رويزديل Jacob Ruisdael أعظم مصوّري المناظر الطبيعية بين المصوّرين الهولنديين وأشدّهم تأثيرا . بدأ بنقل الطبيعة فى لوحاته كما هى ، وشيئا فشيئا أخذ يمثّل تغيّرات الضوء ضعفاً وقوةً مع الصباح والظهر والمساء . وبهذا الأسلوب الذى اتبعه فى تصوير اختلافات الضوء ، وبإخضاعه الواقع لرؤى الخيال استطاع الإفصاح فى أعماله الأخيرة عن المشاعر الدرامية ، على نحو ما نرى فى لوحة « البحر الصاخب بالقرب من أمستردام » التى رسمها عام ١٦٧٠ ( لوحة ٣٣٢ ) . وفى لوحة « بزوغ الشمس » بمتحف اللوڤر ( لوحة ٣٣٣ ) أفرغ رويزديل فى قالب مسرحي أحد المشاهد الهولندية المألوفة لنهر عريض يقطعه جسر تحت سماء فسيحة زاخرة بالغيوم . وقد رسم رويزديل هذه اللوحة فى المرحلة الأخيرة من حياته حين غلبت عليه مسحة من الكآبة الرومانسية ، فأضاف إلى واقعيته الدقيقة المبكّرة لمسة مأساوية تكشف بأسىً عميق عن غروب الأيام وذبول الحياة . فكل ما فى اللوحة يفيض بالحركة وعدم الاستقرار ؛ السُّحب المتراكضة المتدافعة الواعدة فى كبد السماء ، ووِمض نور الشمس الخافت ، والمياه المتدفّقة تدفّق السيل ، والطيور الرشيقة المحوّمة ، والفارس ذو البزّة الحمراء إلى يسار اللوحة وهو يخلّف المشهد وكأنه يعاني لحظة الوداع ، والحزن المتولّد عن كل ما يمضي بلا رجعة فيمطرنا الشّجن ، والشخوص الضئيلة هنا وهناك عاجزة حيْرى فى متاهة لا يملكون من أمرهم شيئا فى مواجهة الطبيعة الغضبى ، وحتى المباني التى أقامها الناس تبدو أطلالا يغشاها غبار القدَم . ويزوّد رويزديل رؤيته باللجوء إلى الخطوط المائلة المنحرفة للإيهام بالقلق ، فتخلّف في نفوسنا شعوراً مريراً باللّا جدوى والضياع ، من سُحب بيضاء تغمر فضاء اللوحة ، ونهر منحدر صوب اليمين وهضاب متناثرة ، على حين تهزّنا هزّا بارقة الضوء الرائعة العابرة المولّية الأدبار .



لوحـــــة ٣٣٣. رويزديل: بزوغ الشمس. متحف اللوفر.

# رمبرانت (١٦٠٦ ـ ١٦٦٩)

وُلد رمبرانت ڤان رين Rembrandt Van Rijn بمدينة لَيْدنْ فى هولندا طفلا ثامنا لأسرة مكوّنة من أشقاء تسعة ، وكان أبوه طحّانا يملك طاحونا على ضفاف نهر الراين ، ومنْ ثم أضاف إلى اسم ابنه لقب ڤان رين . والراجح أن رمبرانت دونا عن سائر أخوته قد تحَوّل عن الكاثوليكية إلى البروتستانتية ، وكان والداه ميسوري الحال وخاصة أمه فهيأ له أفضل ما يمكن أن تقدّمه مدينة ليْدن من فرص التعليم إلى أن التحق بجامعتها وهو فى الرابعة عشرة من عمره . وكان واضحا أن أسرته تُعدّه لمهنة أفضل من مهنة أبيه ، غير أن رمبرانت لم يلبث بعد شهور قليلة أن ترك الجامعة ليدرس التصوير . وكان المصوّر بيتر لاستمان الذى تتلمذ عليه رمبرانت بأخرةٍ فى عام ١٦٢٤ بأمستردام ـ أشهر مصوّري هولندا وقتذاك ـ هو الأستاذ الوحيد الذى خلّف بصمات لا تُمحى على أسلوب رمبرانت المبكر وتقنيّته ، الذى لم يفته مع ذلك الانبهار بإنجازات روبنز الأرستقراطية النزعة . ولسبب أو لآخر ضاق رمبرانت ذرعا بأسلوب الفن الهولندي فى مطلع القرن السابع عشر ، فقد كانت صور لاستمان التى تثير العواطف وتستهوي النفوس وصور روبنز الدرامية الشديدة البراعة هى الإرث الفني الذى آل إليه ، فعقد العزم منذ البداية على أن يتفادى التأثّر بهما ، وما كاد يبلغ التاسعة عشرة من عمره حتى عكف على استنباط أسلوب مميّز متفرّد خاص به وحده ويعبّر من خلاله عن مكنون ذاته وكنوز خياله .

وفى لوحة « عالم مستغرق في تأملاته بمعتكفه » ( لوحة ٣٣٤ ) نتبيّن أن الفراغ الداخلي وأدوات الطبيعة الساكنة تكاد تكون دخيلة على الصورة ، على حين تأخذ الشخصية المرسومة وضعها لتواكب الجو المحيط بها وتعايشه ، فإذا الغرفة قد ذابت فى الشيخ الذى يحتلّها ليصبحا شيئا واحدا .

وتكشف بعض صور رمبرانت المبكّرة عما انتهى إليه من استقرار يُداخله التحفّظ مثل لوحة « تقدمة يسوع الطفل إلى الهيكل »[٦٥] ( لوحة ٣٣٥ ) ١٦٢٨ بشخوصها التى تكوّن فى مجموعها شكلا هرمياً ، وبتكوينها الشامخ الفريد الذي تتجلّى فيه لغة الإشارات والإيماءات التى يعبّر بها الأفراد عما يؤدّون ويبتغون . ونلمس هنا كيف وفّق رمبرانت إلى الإيحاء بإتساع الفراغ من خلال استخدامه البارع للضوء الذى يسطع ناصعا فوق الوجوه والثياب والكتب والجدران . كما تحقق الخطوط المائلة المتحوّية التى تتبدّى كلما التقى الضوء بالظل إيقاعا متناغما يواكب وقار المشهد بل يحلّ به حلولا تاما حميما مثلما يتعانق الواقع بالخيال ويتلاحم معه .

وما إن بلغ رمبرانت العشرين من عمره حتى شاعت شهرته وتوافد عليه هواة اقتناء الصّور ، وما لبث أن اكتشف أن السوق المناسبة لبيع صوره ليست ليْدن بل هى أمستردام حيث أصاب مغانم كثيرة ونَعِمَ فى شبابه بما لم يتذوّقه فنان فى مثل سنّه الغضّة ، فتزوج بساسكيا ، وهى سيدة تنتمي إلى إحدى الأسر الغنية العريقة واستغرق الاحتفال بالزفاف سبعة أيام متصلة . وبمرور الوقت انقطعت صلة رمبرانت بعشيرته التى نشأ بينها فى مدينة ليدن بعد أن أصبح ثمة تفاوت كبير بينه وبينها ، وذاع صيته محلّقا عاليا فوق سائر المصوّرين الهولنديّين لما كان يتصف به من سعة فى الأفق وأمانة لا تقبل المساومة بما تنطوي عليه من مُثُل وقيم رفيعة .

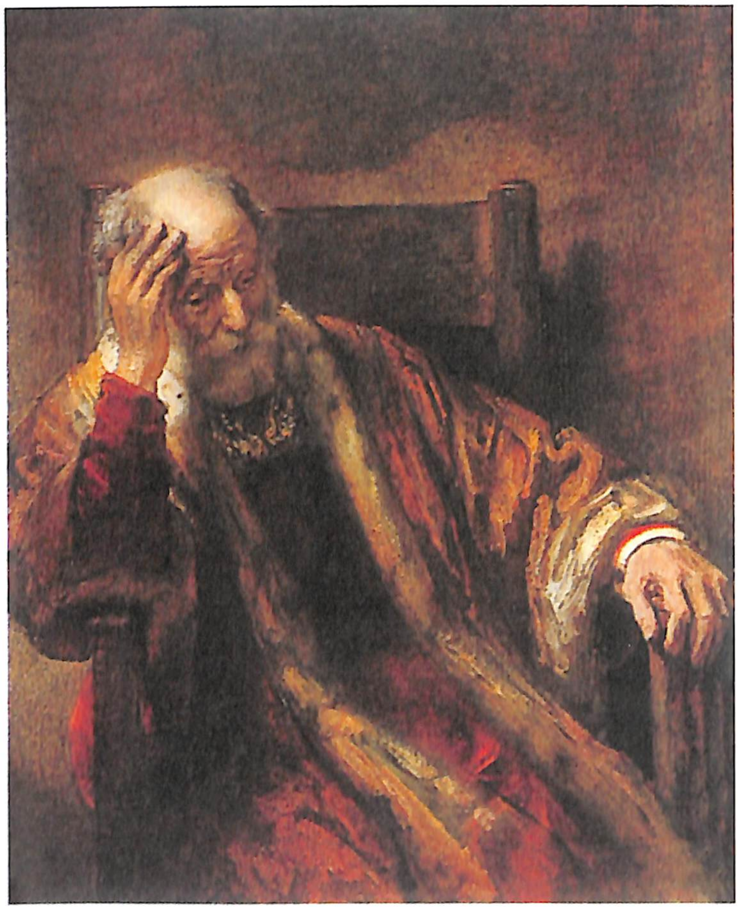
وشأن بقية معاصريه المصوّرين اهتم أول ما اهتم بصور الپورتريه ومناظر الحياة اليومية وقصص الكتاب المقدس والأساطير ، لكنه على خلافهم جميعا أبىَ أن يقصر جهوده على واحد من هذه الموضوعات ، ونجح أيما نجاح فى كل ما تناوله من تصوير فضلا عن أنه أضفى عمقا سيكولوجيا جديدا على پورتريهاته ، وأسبغ على مشاهد الحياة اليومية حركة غير مألوفة ، وأثرى صوره الدينية بنبرة درامية مثيرة ، كما أكسب مناظره الطبيعية رحابة لم يعهدها مصوّرو الشمال من قبل . أما اكتشافاته فى مجال أثر الضوء بكافة درجاته على توضيح أحاسيس شخوصه الظاهرة والباطنة ، وعلى تحديد الفراغ من خلال تداخل درجات الضوء فى بعضها البعض ، وعلى بثّ الحياة فى هذا الفراغ من خلال الحركة المتدفّقة للظلال ، فقد تضافرت جميعا لتضعه على رأس قائمة مصوّري الباروك فى شمال أوربا .

ويكشف فن هذا المصوّر من البداية حتى النهاية عن قدرة فذّة على النفاذ إلى ما وراء عالم المظاهر المرئية وتعرية ما تنطوي عليه من قوى روحية دفينة فى أعماقه نكتشف من خلالها جاذبية وعمق اللاّمرئيات . وهكذا بات بإمكاننا أن نستشفّ من وجه اللوحة المصوّرة الظاهر ما وراءه من ملامح خبيئة وكأنه نافذة مفتوحة فى جدار العالم المُغلق الذى نحيا فيه تنفذ منها أنظارنا إلى أعماق الأعماق فنرى اللامرئيات ، وعندها نلتقي ضمير الكون ، وعندها نضع يدنا على ما وراء هذا العالم من أغوار غامضة لا يدرك العقل ولا الخيال أسرارها ولا يبلغ مداها . وعلى حين كان پوسان يسيطر على هذه الأغوار من بُعد ، وكان روبنز يُقرّبنا منها فحسب لأنه لم يستطع الإفلات من هيمنة حسّية الجسد ، استطاعت عبقرية رمبرانت الخصبة الغزيرة الشديدة التنوّع أن تقود الإنسان إلى عتبات تلك العوالم الغامضة التى تبدأ فيما وراء الأشياء التى نستقبلها بحواسنا وتمتد إلى غياهب اللانهاية ، فلم نر فنا آخر كفنّه يدعو إلى عبور عالم المرئيات للولوج إلى عالم المجهول . وإذا كان ڤان دايك قد صوّر لنا الغَسَق فى أروع صوره ، فقد تخطّى رمبرانت أبواب الليل وحوّل الظلال الرقيقة إلى ظلمات كثيفة غلّفت الوجود الواقعي للأشياء . وليس ثمة أثر عند رمبرانت لولع الفنانين الهولنديين السابقين عليه فى القرن الخامس عشر بالمحاكاة ، إذ لا نجد لذلك إلا صدىً خافتا فى بعض أعماله أيام شبابه ، لكنه سرعان ما استبعدها ولم يعد يفكر إلا بالإدلاء بشهادته عن عالم غامض عصيّ على المحاكاة .

فهو يُلْقي بالكوْن فى بوتقة تقنيّته ثم يصهره ويُخضعه إلى عمليات كيمائية يخرج منها بعنصر جديد لم نعهده يشكّل منه رؤاه ، حتى بتنا نجْهدُ للعثور بين لوحاته على زهور مثل زهور بوتتشيللي أو ثمار مثل ثمار روبنز فلا نجدها إلا فيما ندر ، فمواده الأثيرة هى الأنسجة الداكنة المعتمة والمخمل والفراء التى تُقدّم إلى حواسّنا اللمسية والبصرية أعماقا بلا حدود ، أو المعادن والذهب والفضة واللآلي والأحجار الكريمة وما إليها مما ظل غافياً زمناً طويلا فى جوف الأرض أو أعماق البحار ولم تخرج من أغوارها إلا لتتوهّج ضوءاً ، هذا الضوء الذى يقصرُ عن أن يكون الإشراقة التى تجعل الأشياء واضحة ، ويتحرّك ليتوهّج بإشعاع شبيه بالطاقة المستكنّة التى تولّدها المواد المشعّة .

وإذا نحن تطلّعنا إلى لوحات رمبرانت وفق تتابعها التاريخي لا كتشفنا فيها تسلسلا تجمعه وُحدة ، وهو ليس تسلسل أفكار بقدر ما هو تسلسل منطقي نابع من الأعماق ، فقد رسم عام ١٦٣٣ صورة « الفيلسوف أمام كتابه المفتوح » ( لوحة ٣٣٦ ) لعجوز قد انتحى جانبا وانكفأ يتأمل وسط الظلال التى ترقَى به على دَرَج خفيّ إلى عالم علويّ غيبيّ ، وينفذ من الشّبّاك ضوء ينعكس على عينيه اللتين يُشغلهما ما يُبْطن أكثر مما يُشغلهما ما يبدو فى الواقع . فإذا ما انقضت سنوات عشر وجدنا العتمة تشتدّ فى لوحات تحمل الموضوع نفسه ، إذ يزخر عالم الظُّلمات الذى تخفق فيه أفكار رمبرانت بالشيوخ . ومع تحوّل هذا الفنان من حال إلى حال كان المسنّون فى لوحاته يغمضون الطرف عما يظهر من أضواء خارجية ليفتحوه على بريق آخر وهّاج يبلغ حدّ المجهول ويشارف عالم اللاّمحدود ، على نحو ما نرى فى لوحاته « الشيخ الجالس مستغرقا فى تأملاته » ( لوحة ٣٣٧ ) . وما إن اكتمل لرمبرانت النُّضج حتى أدرك أن النافذة المفتوحة قد تصرفه عن الغاية المنشودة التي لا يجدها الإنسان فى غير ذاته . فنرى فى لوحة « طوبيت الضرير والد طوبيا » ( لوحة ٣٣٨ ) التى تعود إلى عام ١٦٥٠ شيخا معمّرا كفيفا مستغرقا فى تأملاته إلى جوار زوجته ، وقد استبدل ببصره الكفيف بصيرة تمدّه برؤى يستضيء بنورها الذاتي . وبعد سنوات عشر يرسم رمبرانت لوحة « لهوميروس الضّرير » ( لوحة ٣٣٩ ) وقد أصبح فى غنىً عن النور الذى يضيء عالم الأشياء المرئية لأنه قد اكتشفه داخل كيانه ، يشعّ من جبهته المغضّنة ومن ثوبه المتوهّج بألق الذهب ، ومن الإنسانية المتدفّقة من وجهه الأخّاذ .

وليس ثمة مصوّر مثل رمبرانت خلّف هذا القدر الكبير من الصور الذاتية ، ولعل مردّ ذلك إلى نزوعه نحو التأمل العميق لا لخيلائه بذاته ( لوحة ٣٤٠ ) . وفى پورتريه له وهو فى سنّ الثانية والخمسين نراه جالسا وقد بدا منهوكا إلى أقصى حدّ ، لا يحاول أن يُضفي على نفسه إلاّ مما يمتلك فعلا ، إذ يرتدي ثوبا فضفاضا أصفر اللون ويعتمر قلنسوة من المخمل الأسود ذات حافة مشرئبة لأعلى ( لوحة ٣٤١ ) . وأشد ما يلفتنا فى هذا الپورتريه عيناه الداكنتان المشعّتان ونظرته المحملقة التى تبدو وكأنها تتفحّص مَنْ يتطلّع إليها ، لكنها فى الحقيقة ترتدّ إليه هو وهو يحملق فى المرآة ، وهذا نموذج لفنّه اللاحق فى تصوير الشخوص تصويرا سيكولوجيا ، يكشف عن فنان كابد مصائب الحياة وتصاريف الزمان جُملةً ، ومع ذلك صقلته هذه التجارب وسقته وداعة وسماحة ظلّ معها على الدوام نقيّ

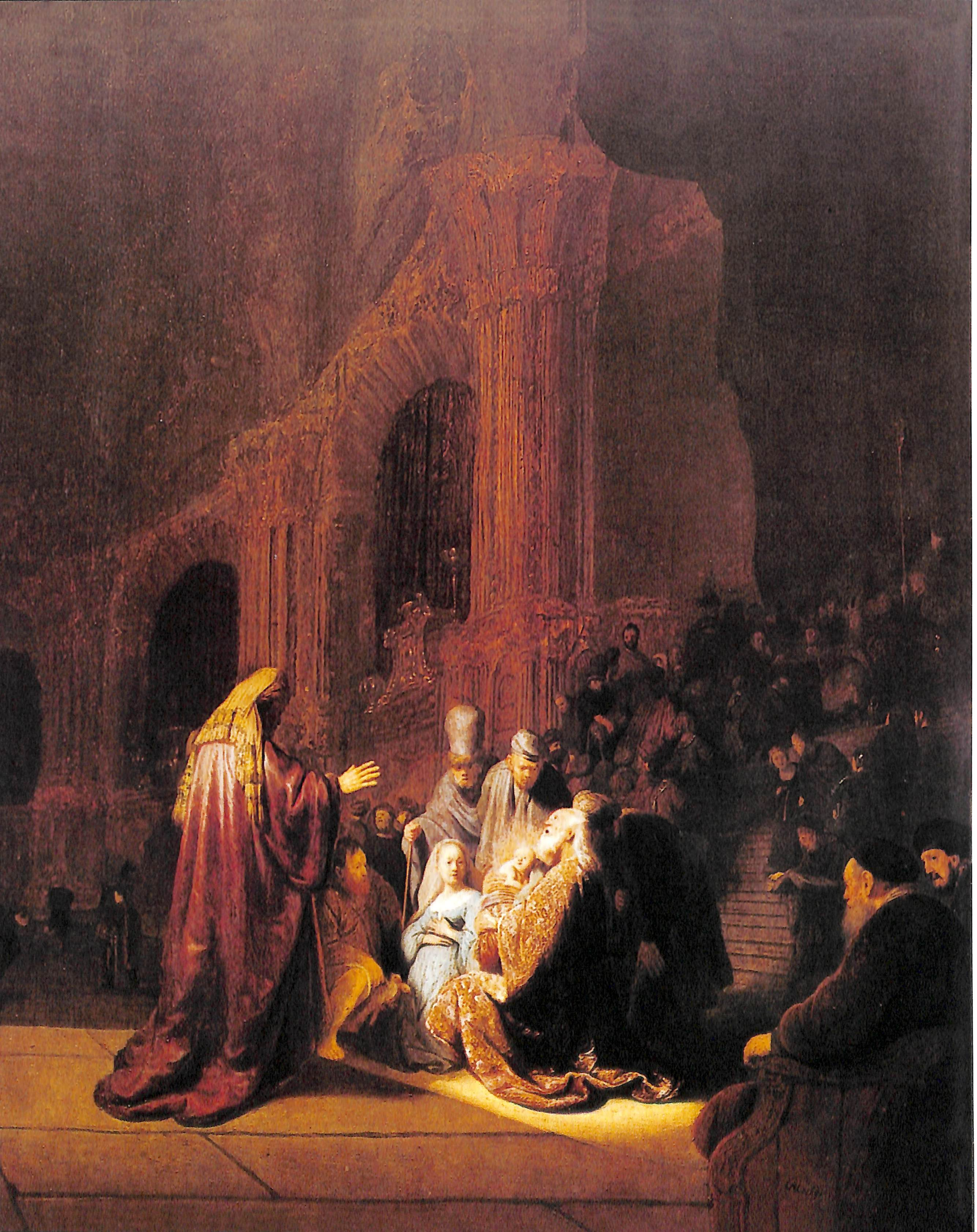


لوحة ٣٣٧ . رمبرانت : الشيخ الجالس مستغرقا فى تأملاته . الناشونال جاليري بلندن .

السريرة كريم النفس فيّاض الشعور . ومنذ بداية تلك المرحلة أدرك رمبرانت رويداً رويداً أن رسالته هى استطلاع عالم الخيال تاركا عالم المظاهر إلى سواه ، فإذا ملامحه المصوَّرة تكاد تنمّ عن إنسان اهتدى إلى الأمن والسكينة فاختار هذا السبيل مدركا أنه لا وسيلة إلى النكوص عنه . وإذا ضاهينا لوحة « هوميروس » بالپورتريه الذاتي الذى صوّره رمبرانت لنفسه والمحفوظ بمتحف اللوڤر ( لوحة ٣٤٢ ) لا كتشفنا أن الفنان قد صوّر نفسه كذلك فى لوحة « هوميروس » ، كما تجسّد بشكل جليّ فى لوحة « القديس متىّ » الشارد النظرات ( لوحة ٣٤٣ ) ، وقد رفع يده إلى صدره حين فطن إلى سرّ الأسرار يستملي منه همس الطمأنينة ، وإلى جواره ملاك ـ لا ينكشف للرائي تماما ـ يهمس فى أذنه ما يُفيض على روحه إشراقة الظُّلمة . إن رمبرانت يصوّر فى هذه اللوحات مشكلة الفنان الذى يهب كل انتباهه إلى ما تُمليه عليه أعماقه ، فيرى فى ظلماته الذاتية مولد الرؤى الغريبة . لقد ولع رمبرانت منذ شبابه الغضّ بالوجوه المسنّة الوقور التى تنطفىء فيها الحياة الحسّية وتشرق فيها الحياة الروحية . ومن التجاعيد الغائرة فى تلك الوجوه مضى يتبيّنُ فعْل الشيخوخة والأتراح بالإنسان من هدم وتحجيم . والواقع أن جميع صور العالم الحسّي عند رمبرانت هى فى جوهرها تطلّع إلى عالم آخر هو العالم الروحي ، ولم يكن عسيرا على رمبرانت تسجيل ما ينطوي عليه عالمنا الواقعي من ثراء ، إلاّ أنه آثر تسـجيل إرهاصات تصويرية تسجّل ثراء أشدّ فيضاً وأرفع قيمة يُنبىء عما كان له من تخـليق وإجـادة فى هذا الفن .



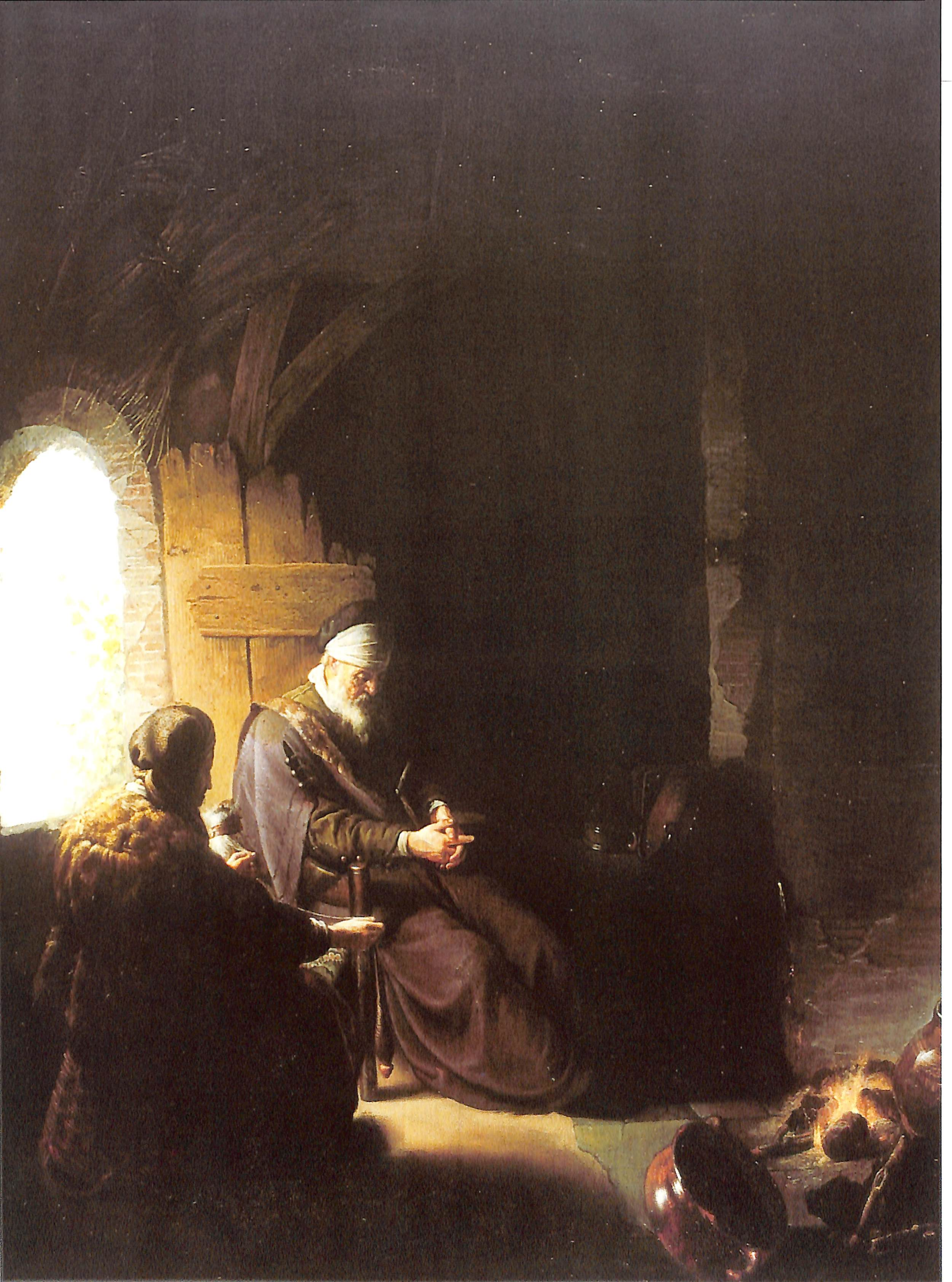
لوحة ٣٣٤. رمبرانت: عالمٌ مستغرق في تأمّلاته
الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٣٥. رمبرانت:
تقدمة يسوع الطفل
إلى الهيكل. لاهاي.



لوحة ٣٣٦. رمبرانت:
الفيلسوف المتأمل أمام
كتابه المفتوح في
معتكفه. متحف اللوڤر.



لوحة ٣٣٨. رمبرانــت:
طوبيت الضّرير وزوجته حنه
في إنتظار وصول ابنهما طوبيا
الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٣٩. رمبرانت:
هوميروس الضَّرير. لاهاي.



لوحة ٣٤٠. رمبرانت:
صورة ذاتية. متحف اللوفر.



لوحـة ٣٤١. رمبرانت:
صـورة ذاتية. مجمـوعة
فـريـك بنيـويـورك.



لوحة ٣٤٢. رمبرانت:
صورة ذاتية. متحف اللوفر.



لوحة ٣٤٣. رمبرانت: الملاك يهمس في أذن القديس متّى. متحف اللوفر.

وتهمس إلينا نظرات شخوصه التى لا سبيل إلى دفعها بذلك السرّ الكامن بين طواياها ، ذلك أن رسوم رمبرانت المعبّرة ـ التى هى لغة الأعماق الروحية ـ قد جمعتنا بما هو روحي وجهاً لوجه ، فهى تمتد بنا إلى منافذ العالم المجهول الذي تضلّ فيه نفوسنا لظلمته المستعصية على النفاذ فيها والموصدة أمام سعينا المتصل فى الكشف عن أسرار الكون التى لها فى الظُّلمة ومضات أبهىَ من إشراقة الأمن والسكون ، فحين يخيّم الظلام لا يقوىَ على النفاذ فيه غير الأرواح التى أوتيت بصيرة ثاقبة .

وكلما سيطر الإحساس بالغُربة على رمبرانت أخذت صوره تزداد قتامة ، كما أخذت موجات متلاطمة من الظلال تتكاثف وراء شخوصه دافعة بها إلى أمامية اللوحة . وكان رمبرانت بين فينة وأخرى يستخدم « التكثيف اللوني »[٦٦] أو الفرشاة المُشبعة باللون على سطح اللوحة فى إسراف فتبدو آثار مسّ شعيرات الفرشاة عليها ، وما أكثر مَنْ اقتفى أثره بين الفنانين لمضاعفة أثر الأضواء والظلال فى صورهم . ومع ذلك فإن رمبرانت لم يتوقف عن استلهام العالم المحيط به ، فإذا كانت « صوره » تشي بما بذله من جهد فائق ومعاناة بالغة وتحتشد بالأشكال ذات الإيحاءات الغامضة فقد بدت « رسومه » من فرط بساطتها وشدّة دقّتها وكأنها رسوم صينية . ولقد انطوت صور رمبرانت على مسحة من إبهام قلق ، من أجل هذا ظلّت موضعا للسخرية والاستهجان فترة طويلة إلى أن أطلّ القرن التاسع عشر فاستيقظ مع الحركة الرومانسية الاهتمام بالألوان الداكنة والموضوعات المثيرة للشجن التي تستهوي النفوس ، ومن ثم ظفر رمبرانت بالاعتراف بعبقريته .

وما كاد المقام يستقر برمبرانت فى أمستردام وكان عندها فى السادسة والعشرين من عمره حتى تلقّى أولى المهام التصويرية الكبرى التى عُهد إليه بها من نقابة الجرّاحين ، وكانت ثمرة هذه المهمة هى لوحة « الدكتور تولپ يُلقي درس التشريح » ( لوحة ٣٤٤ أ ، ب ) ، وهى نموذج لصور اليورتريهات الجماعية التى شاعت آنذاك فى هولندا وكانت سببا فى ذيوع صيته . وقد ضمّت هذه الصور الجماعية الشخصيات البارزة فى النقابة ، وسجّل الفنان أسماءهم فى الورقة التى يمسك بها الشخص التالي للدكتور تولپ . ويلفتنا فى هذه اللوحة التوزيع المتحرّر غير المألوف ، وهو ما أتاح لكل شخصية من الشخصيات الظهور بحجمها الطبيعي مستقلة عن غيرها بعد أن اطّرح رمبرانت التوزيع التقليدي للشخوص فى صفوف متراصّة وأناط بكل شخصية دورا له أثره فى الموضوع المصوّر . وبتوزيعه الدقيق للضوء جلّى ما تنطوي عليه الصورة من مشاهد درامية وكَشَفَ النقاب عن ملامح الوجوه التى ينمّ بعضها عمّا تكنّ من مبالاة وينمّ بعضها الآخر عما تكنّ من قلة مبالاة . وانصبّ أشدّ الأضواء سطوعا على جثة المجرم الذى نُفِّذ به حكم الإعدام منذ هنيهة ، وعلى وجه الدكتور نيكولاس تولپ أستاذ مادة التشريح ، وعلى يديه . والراجح أن المجلّد الضخم تحت قدميْ الجثة هو طبعة عام ١٥٥٥ لكتاب ڤيزاليوس فى علم التشريح ، وينفتح الكتاب على صفحة تحمل تكوين السّاعد التى كانت مناط درس المُحاضر . وما من شك فى أن الموضوع المصوّر يكشف بوضوح عن الروح العلمية التى كانت سائدة وقتذاك ، ومن هنا كان إسهام رمبرانت التصويري مواكبا للمناخ الفكري الشائع . بقى أن نضيف أن ما زعمه بعض مؤرخي الفن من أن رمبرانت قد عجز عن ملء الفراغ المحيط بموضوعه المصوّر قد دحضه ما أسفر عنه تنظيف اللوحة مؤخّرا الذى كشف عن الخلفية المعمارية ، فإذا خطوط قاعة التشريح فى مبنى المجمع العلمي بأمستردام الذى كانت تُلقى فيه هذه المحاضرات تتجلّى بوضوح ، وهى القاعة التى شيّدت بناء على توصية دكتور تولپ الذى كان فى الوقت نفسه فى طليعة رعاة الفن بهولندا . ونراه فى اللوحة وهو يشرح وظيفة عضلات الساعد اليسرى بعد أن انتهى من تشريح عضلات العَضُد الدقيقة ، على حين يشير بيسراه التى بدت متوتّرة كيف تؤدي هذه العضلات وظيفتها . والمغزى وراء هذه اللوحة هو أن جسد الإنسان هو نموذج لحكمة الخالق ، وأن الأطباء هم الفئة التى وقع عليها اختيار اللّه للتزوّد من هذه الحكمة فيقومون بدورهم بعلاج المرضى . على أن رمبرانت لم يصوّر هذا العضو الذى تناوله التشريح من الواقع ، لكنه نقله من رسم إيضاحي في كتاب التشريح السالف الذكر . وتتبدّى فى هذه اللوحة روعة تنسيق الشخوص المُتضامّة بعد أن أصبح المضمون والشكل أو بمعنى آخر الموضوع المصوّر ومحاكاة الشبه شيئا واحدا . واستغلّ الفنان مخروط الضوء المتّسع للإيحاء بالإحساس الواقعي للعمق الذى ينتظم الشخوص بوضعاتهم ونظراتهم المتنوّعة كما ينتظم الجثة أيضا . وليس من بين كل الشخوص الظاهرة بهذه اللوحة مَنْ ينتمي إلى مهنة الطب غير اثنين فحسب ، وسائرهم كانوا من أصدقاء تُولْپ الذين جاءوا للتلّقي عنه تقديراً لمكانته وإعجابا به . واتضح بعد إزالة ما علق بهذه اللوحة من بقايا السّخام وطبقة الأتربة أن رمبرانت قد أعاد رسم بعض أجزائها كما تناول البعض الآخر بالتعديل . وقد عانت هذه اللوحة الكثير مما ألحقه بها المرمّمون خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر حتى لقد تلاشت الشخصيتان فى أقصى يسار اللوحة فى بقعة سوداء ، كما تبين بعد أن أضيفت طبقة من طلاء البرنيق الأصفر أن شحوب لون الموتى قد اختفى من الجثة المسجاّة .



لوحـــــة ٣٤٤أ. رمبرانت: الدكتور تولپ يُلقي درس التشريح. متحف ماوِرْتسْهارِيشْ بلاهاى.



لـوحـــة ٣٤٤ ب.
رمبرانت: الدكتور تولپ
يُلقي درس التشــريح.
متحف ماورُتسْــهارِيشْ
بـلاهــاي. تفصيـــل

وتمثّل صورة « المسيح يُشفي المرضى » المطبوعة بطريقة الحفر على سطح معدني والشهيرة باسم صورة المائة جيلدر [ العملة الهولندية ] نقطة تحوّل بارزة في تصاوير رمبرانت ( لوحة ٣٤٥ ) ، بعد أن كانت تصاويره الدينية في الثلاثينات من القرن السابع عشر تتسم بتصوير العنف والقسوة على نحو ما نرى في لوحة « سمل عينيْ شمشون أمام دليلة » ( لوحة ٣٤٦ ، ٣٤٧ ) ، فإذا هي تكتسي في الأربعينات باللُطف والرقة وإن طغى عليها جميعا الطابع المسرحي مثل اللوحة التى تمثل « داوود يعزف على القيثارة لشاؤول » ( لوحة ٣٤٨ ) . وتصوّر لوحة « المسيح يُشفي المرضي » والتى رسمها في نهاية الأربعينات مشاهد من الإصحاح التاسع عشر من إنجيل متّى حين جاء الفريسيّون إلى المسيح ليحاجّوه ويجربّوه ، وحين « قُدِّم إليه أولاداً لكى يضع يديه عليهم ويصلّي فانتهرهم التلاميذ » ، وحين قال يسوع لتلاميذه « الحق أقول لكم إنه يعسر أن يدخل غنيّ إلى ملكوت السموات ، وأقول لكم أيضا إن مرور جمل من ثقب إبرة أيسر من أن يدخل غنيّ إلى ملكوت اللّه » . ونرى في خلفية الصورة جملا حقيقيا يتهيأ للمرور من ثقب إبرة بأيسر مما يدخل غنيّ إلى ملكوت السموات . ومنذ ذلك الحين حرص رمبرانت على تصوير ما وَرَدَ بالإنجيل تصويرا مباشرا دون تكلّف واصطناع ، مستخلصا جوهر القصة بدلا من إضفاء الطابع المسرحي عليها . وتتجلّى قيمة رمبرانت الفنية الحقة في قدرته على امتطاء هذا المعراج الروحاني لبلوغ الذروة على الرغم من استخدامه وسيطاً فنيا بسيطاً للتعبير عما يريد . ذلك أن الفنان حين يمسّ سطحا معدنيا مغشّى بالشمع بمرقّم الحفر stylus ينتهي إلى صورة خطّية نمطية تنطبع على اللوحة المعدنية بمجرد غمسها في محلول حمضي ، فإذا نُقلت بعد ذلك إلى الورق امتد طيف الظلال من دُكنة أشبه بدُكنة المداد ـ على نحو ما نرى وراء صورة المسيح يُشفي المرضى ـ إلى بياض ناصع مثل الصخرة التى نراها في الطرف الأيسر من الصورة .

ومرّت عشر سنوات بين لوحة « درس التشريح » وبين أعظم لوحات رمبرانت وأشهر إنجازات التصوير الهولندي وهي لوحة « غارة الميليشا » أو « غارة سريّة الكابتن فرانز بانِنج كوك » التى رسمها عام ١٦٤٢ ( لوحة ٣٤٩ ) ، ( لوحة ٣٥٠ أ ، ب ) ، وهي أيضا من البورتريهات الجماعية للوحدات العسكرية التى كانت تقاتل الجيوش الإسبانية الغازية . وكان هذا النوع من البورتريهات واسع الذيوع ذلك الحين حتى أطلق عليه اسم « صور حَمَلَة بُنْدق الرصاص » Musketeer[٦٧] . وبعد أن فرغ الهولنديون من مهمّة الضرب على أيدي المستعمرين وظفروا باستقلالهم واصلت بعض هذه الوحدات العسكرية نشاطها بالانخراط في سلك الحرس الوطني أو الانضمام إلى منتديات الضباط رهن الإشارة لتلبية نداء الواجب إذا ألّم الخطر بالوطن ، أو للاشتراك في العروض العسكرية . وكان معظم هؤلاء الأفراد قد أصبحوا من التجار المياسير المولعين بارتداء أزيائهم العسكرية الأنيقة بين الفينة والأخرى كلما سنحت الفرصة ، فيهرعون إلى دروعهم يصقلونها متّخذين وضعات المحاربين الشائعة في المواكب والاحتفالات القومية ، غير أنهم لم يعودوا قوة عسكرية بمعنى الكلمة ، وغدت سراياهم مجرد منتديات تؤدي خدمات اجتماعية فحسب . ويكشف هذا النوع من الصور عادة عن اجتماعات يسودها المرح والإسراف في عبّ الخمر والالتفاف حول موائد الشراب . ولكى يُضفي رمبرانت الحيوية والحركة على لوحته فقد آثر أن يعرض شخوصه وكأنهم يلبّون نداء الواجب ، ولذا نراهم وهم ينطلقون من بوابة المدينة قبل انتظامهم في تشكيل القتال . ومن الطريف أن هذه اللوحة بقيت ردحا طويلا من الزمن يُطلق عليها اسم « نوبة الحراسة ليلا » إلى أن كشف تنظيف اللوحة في عام ١٩٤٧ عن مفاجأة مذهلة حين اتضح أن الموضوع المصوّر قد جرى أثناء النهار ، وأن طلاء رمبرانت الذى ثَخُن مع مرور الأيام إليه ترجع تلك العتمة التى غشّت اللوحة ، وبتنا الآن نرى بوضوح تدفّق الضوء الذى يسري في إيقاع متناغم خلال التكوين الفني بأسره متخللا كل ركن منها في تدرّجات ضوئية تحتشد بالحركة وتتراوح عتمة وإشراقا ، وأكثرها إشراقا في وسط الصورة حيث الكابتن بانِنج يشرح خطته الحربية للضابط المنوب .

وثمة حقيقتان جليّتان تبرزان للوهلة الأولى عند مشاهدة هذه اللوحة : الأولى أنها منذ البداية قد أُعدّت لتعليقها في قاعة الحرس الوطني [ الميلشيا ] ، وكان علي رمبرانت أن يضع هذا الموقع المختار للصورة نصب عينيه أثناء تصويره إياها . والثانية أن فرانز بانِنج كوك كان يعدّ نفسه الشخصية الرئيسة في الصورة موحيا للمشاهد أنه هو الآمر بإعدادها . وإذا كان الأمر على هذا النحو فقد كان ينبغي أن يضطلع وحده بدفع ثمن هذه اللوحة ، لكن اثنين من رجال الحرس الذين ظهروا بالصورة شهدا بأن ستة عشر من أفراد الحرس قام كل منهم بدفع مائة جيلدر إسهاماً منهم في تكاليف الصورة ، وأن الباقين أسهموا بنصيب أقل أو أكثر وفق الموضع الذى يحتلونه من الصورة ، وبناء على هذا تكون الصورة بورتريها جماعيا . ومن المحتمل أن يكون رمبرانت قد رسم هذه اللوحة تخليدا لذكرى الاحتفال بزيارة ماري ده مديتشي لمدينة أمستردام في عام ١٦٣٨ التى صحبتها احتفالات شعبية مرحة مبهجة واستقبلتها عند مدخل المدينة كتيبة من الفرسان ، على حين احتشدت الطرق والقنوات والجسور بالأهالي الذين خرجوا للترحيب بها .

والانطباع الأول الذى تخلّفه مشاهدة هذه اللوحة هو الإحساس بالحركة ، حركة الكابتن بانِنج في بزّته السوداء والضابط في زيّه الأصفر وقد سقط عليهما الضوء الساطع فضلا عن حامل العلم الملوّح به ، على حين يبدو شعار مدينة أمستردام على مدخل العقد في خلفية الصورة ، كما نميّز بسهولة ضباط الصف والجنود بسيوفهم وبنادقهم وتروسهم . ونلمح إلى يسار اللوحة جنديا في بزّه حمراء يحشو ماسورة بندقيته بالبارود ، بينما يطلق جندي آخر وراء الكابتن [ غير متكامل الصورة ] رصاصة من سلاحه ، وإلى يسار الضابط ينفض جندي ثالث رماد البارود المتخلّف عن فوّهة بندقيته . وهكذا يقدم لنا رمبرانت مهمات ثلاثا أساسية من مهمات الجند فضلا عن قارع الطبل إلى اليمين . ويسجّل شعار « الرنك » على مدخل العقد أسماء ثمانية عشر من أفراد الحرس الوطني الظاهرين في الصورة . على أن اللوحة تضم ثمانية وعشرين شخصا وأطفالا ثلاثة ، ولدا وبنتين . ولا ندري سبب إقحام هؤلاء الأطفال في الصورة ، ولعل الصّبي كان هو المنوط به نقل البارود إلى الجنود داخل القرن المخروطي الذى يحمله . أما الفتاتان اليافعتان فهما دخيلتان على هذا التكوين اللهم إلا إذا كان رمبرانت قد أراد بتصويرهما في اللوحة توظيف أناقة ملبسهما هادفا إلى إضافة بقعة من اللون الناصع المتألق إلى الأصباغ القاتمة .



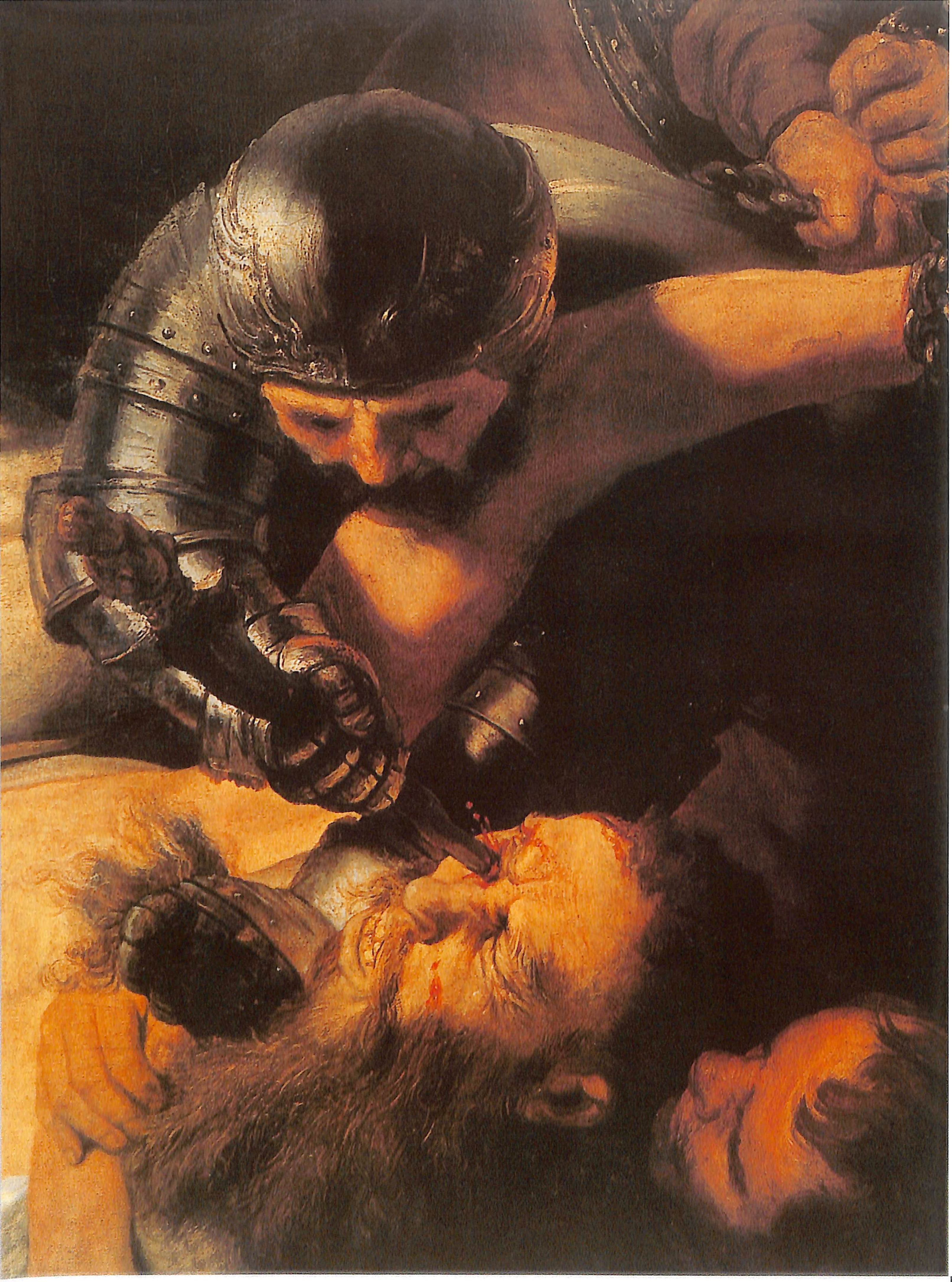
لوحة ٣٤٨. رمبرانت: داوود يعزف القيثارة لشاؤول. متحف ستادل بفرانكفورت.



لوحة ٣٤٥. رمبرانت: المسيح يُشفي المرضى. متحف متروبوليتان.



لوحة٣٤٦ .رمبرانت:سَمْل عينيْ شمشون أمام دليله. متحف ستادل بفرانكفورت.



لوحة ٣٤٧. رمبرانت: سَمْل عينيْ شمشون أمام دليله. متحف ستدل بفرانكفورت. تفصيل.



لوحة ٣٤٩. رمبرانت : غارة الميليشيا، أو غارة سريّة الكابتن بانتج كوك. متحف ريكس بأمستردام.



لوحة ٣٥٠أ، ب. رمبرانت : غارة الميليشيا، أو غارة سريّة الكابتن بانتج كوك. متحف ريكس بأمستردام (تفصيل).



ويبدو أن ما قصد إليه رمبرانت بهذه اللوحة هو أن يحسّ المُشاهد التتابعَ العُمقي للأشخاص المتجهة نحوه فى الصورة وكأنه غير منفصل عنهم يشاركهم ما يؤدون ، ومن ثم تمثل هذه اللوحة علامة مضيئة فى فن الباروك الهولندي تفوق بمراحل إنجازات رمبرانت المستمدة من العهد القديم ، حيث يسقط الضوء المُشعّ على الكابتن بانِنج والضابط دون غيرهما من مكوّنات الصورة ، وإذا هما بهذا الضوء المشعّ يكادان ينتفضان حركة ، بينما يسقط ظل يد الكابتن فى وضوح تام على زيّ الضابط مما يضاعف من الإحساس بالخطو إلى الأمام ، كما يُعين على تحديد اتجاه الضوء الذى يربط بدوره كافة شخوص المشهد بالشخصيتيْن الرئيستيْن من خلال ما يقع عليهما من درجات الضوء المتنوعة المتفاوتة ، فلقد كانت براعة رمبرانت فى استخدام الأضواء والظلال للتأثير الدرامي أحد إبداعاته البارزة التى جعلته يسبق زملاءه ويبزّهم جميعا .

ولقد طبّقت شهرة رمبرانت الآفاق فى رسم پورتريهات الهولنديين وزوجاتهم بمظهرهم الأنيق ، أسوق من بينها پورتريه زوجته ساسكيا التى دأب على تصويرها مرارا وتكرارا فى أزياء ميثولوجية أو شاعرية على نحو ما نراها معتمرة إكليل ديميتير إلهة الخير والخصب والحقول اليونانية ( لوحة ٣٥١ ) .

وثمة پورترية مشترك يجمع بين رمبرانت وساسكيا فى شبابهما ينطوي على مسحة من مرح الصِّبا فضلا عما يتضمّنه من ملامح المجون واللهو الجرىء ، وهو أحد الصور النادرة التى يظهر فيها رمبرانت ضاحكا ( لوحة ٣٥٢ ) . وبعد وفاة ساسكيا أخذ رمبرانت شيئا فشيئا يعتذر عن تلبية الطلبات التى كانت تنهال عليه لتصوير الپورتريهات ، وإن لم يخل الأمر بين الحين والحين من تصوير بعضها وخاصة الجماعية منها . وعلى الرغم من أن نهاية القرن السادس عشر كانت أسمى مراحل فن رمبرانت إلا أنها لم تكن أسمى مراحل حياته ، إذ تكالبت عليه شتّى المحن التى سحقت كيانه .

وفى هذه الفترة نفسها صوّر لوحة « هندريكي تخوض مياه الجدول » ( لوحة ٣٥٣ ) ، وإن ما يسمو بهذه اللوحة إلى أرقى المستويات هو ما يبدو فيها من تجسيم للجسد فى غير ترهّل فضلا عن اللمسات الخاطفة للفرشاة . ويتمثّل خَطْو هندريكي وهى تخوض الماء بساقيها فى حذر وكأنه حدث قائم بذاته ، فلقد أضفى رمبرانت على لحظة عابرة من لحظات الزمن مسحة من الخلود تمثّلت فى هذا الإنجاز الذى بلغ أقصى مراتب الإبانة وأسمى مستويات التعبير ، وهكذا جعل من هذه اللحظة العابرة فنا يخلد خلود الدهر .

وفى هذه الفترة ذاتها التى شهدت روعة « الشكل » فى نساء رمبرانت العاريات أعاد الفنان صياغة تكوين فني قديم له هو صورة « داناىْ » . وقد استغرقته رشاقة جسد الحسناء العاري والحالة النفسية التى تكون عليها فتاة تتوقع ظهور عشيقها أمامها لدرجة أن تناسى معها تفاصيل الموضوع المصوّر التى خلّفها وراء ظهره غامضة ملتبسة ( لوحة ٣٥٤ ) ، حتى إن الروحانية غير المعهودة فى مثل هذا المشهد دفعت بعض المؤرخين إلى عدم الأخذ بالعنوان المنسوب لهذه اللوحة فعدّوها إحدى بطلات العهد القديم . كما ذهب مؤرخ الفن إرڤين



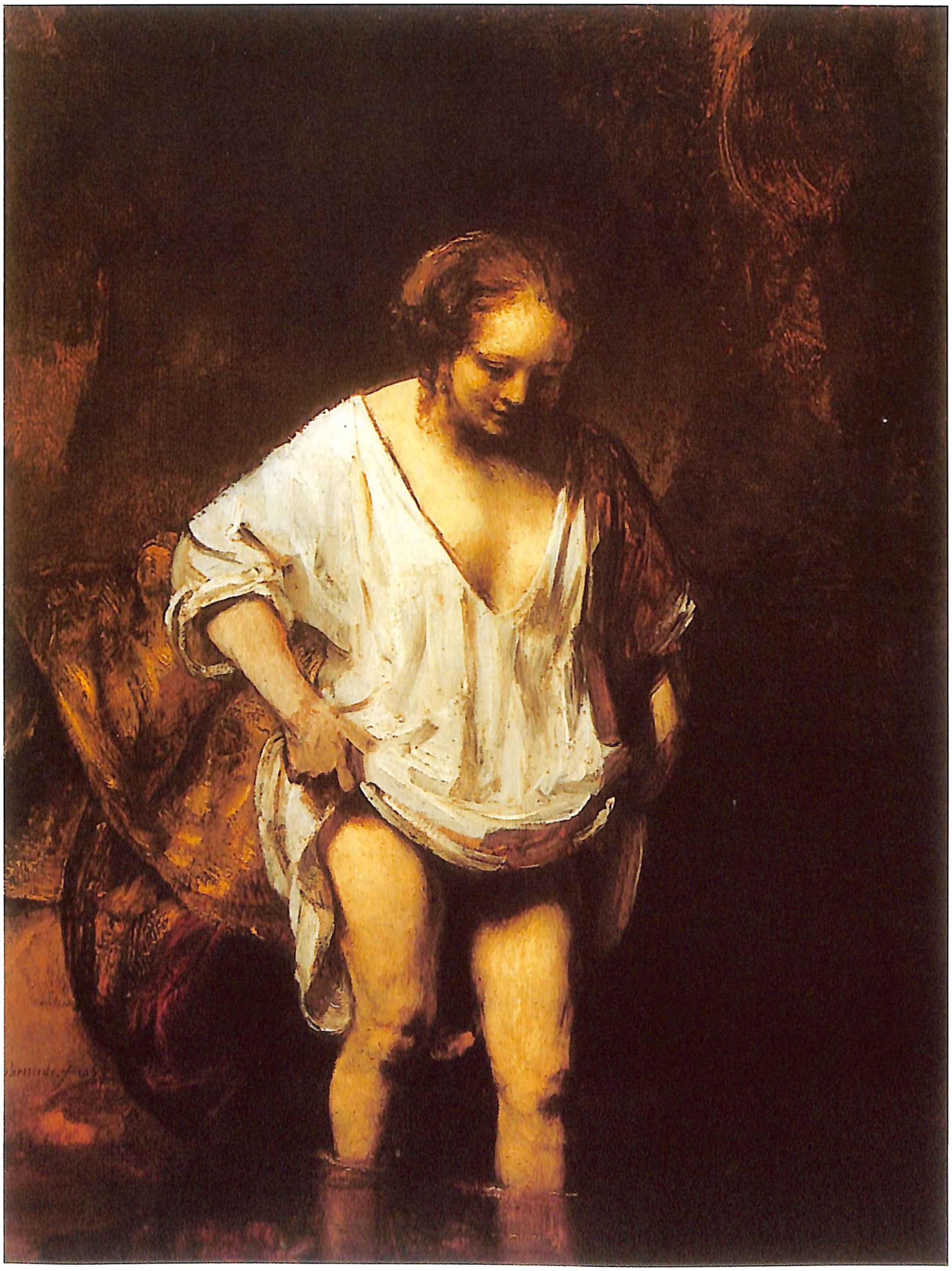
**لوحة ٣٥١ .** رمبرانت: **ساسكيا فى هيئة فلورا ربّة الزهور. سان بطرسبرج.**

پانوفسكي إلى أنه ليس ثمة ضرورة إلى أن تكون لوحة داناىْ رمزا للشبق ، فقد تكون صورة للعذراء ، كما قد يكون عشيقها چوپيتر الهابط عليها فى صورة شؤ بوب من قطرات الذهب ـ كما تقول الأسطورة ـ صورة للإله تغمره هالة من الضوء الوهّاج .

ولم يبلغ هذا الفنان الساحر الذروة الفنية قدر ما بلغها فى لوحة « بتشابع في الحمام » ( لوحة ٣٥٥ ) حيث نرى جسد تلك الحسناء العارية يشعّ بنورانية وهّاجة . كما نرى الخلفية المعتمة وقد استلبت ومضات الضوء . وهذا وذاك من سحر تقنيّة الإشراق والعتمة « كيارو سكورو » يجعل الواقع أشبه ما يكون بالرؤيا الحالمة ، فتتحوّل هندريكي ، تلك الخادمة الهولندية البضّة الملداء التى اتخذها رمبرانت نموذجا لتصاويره إلى شبه أسطورة وضّاءة . ومما يُضفي الكمال على هذا التكوين الفني أيضا ذلك التوازن المتكامل بين الضوء والظل المنعكسيْن على بقية مكوّنات اللوحة ، سواء العباءة البيضاء التي تستند إليها بيسراها أو المفرش البديع التطريز إلى يمينها ، ثم الوصيفة ذات غطاء الرأس الفريد التى تغسل قدميْ مولاتها . والأمر الذى لا شك فيه أن مثل هذا الاتجاه قد ضاعف من تأثير واقعية جسد هذه المرأة العارية التى تكشف عن ولع رمبرانت بقوام المرأة . ونشهد بتشابع فى هذه اللوحة وقد تسلّمت رسالة الملك داوود التى يفصح فيها عن عشقه المفرط فجلست مستغرقة فى التأمل .



لوحة ٣٥٢. رمبرانت: الفنان مع زوجته ساسكيا. متحف درسدن.



لوحة ٣٥٣. رمبرانت: هندريكي تخوض مياه الجدول. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٥٤. رمبرانت: داناي. متحف الإرميتاج. سان بطرسبرج.



لوحة ٣٥٥. رمبرانت: بتشابع في الحمام تحمل رسالة داوود. متحف اللوفر.

على أن رمبرانت قد تناول الموضوع بأسلوب مخالف لما اعتاده غيره من المصوّرين من التقيّد بحذافير النص التوراتي الذي يروي أن داوود عندما وقعت عينه على بتشابع وهي تستحم هامَ بها على التو واشتهاها فأوفد زوجها يوري إلى ميدان القتال ليلقَى حتفه فيخلو له الجو ويستأثر بها . ولا ندري هل الرسالة التي تُمسك بها بتشابع هي رسالة داوود الغرامية أم هي رسالة تُنبئها باستشهاد زوجها في ساحة الوغَى فاستدرجتها إلى هذا التأمل . غير أن رمبرانت لم يكترث بحرفية النص ، فقد كان هدفه تصوير امرأة عارية فحسب هي محبوبته الأثيرة هندريكي ستوفلر التي اتخذ جسدها نموذجا يسجّله في حنان غامر بما ينطوي عليه من جمال وإثارة وما يشوبه من عيوب وهنات على الرغم من أن تصوير العرى كان نادرا في الفن الهولندي البروتستانتي المتزمّت ، وإن كان شائعا في كل من التصوير الفلمنكي الذي أضفى على العري حسّية تارة ميثولوجية وتارة رمزية ، والتصوير الإيطالي المولع باستخلاص ما يترع به من رشاقة تشكيلية . ويكاد معظم المؤرخين يُجمعون على أن هندريكي كانت هي النموذج الذى احتذاه رمبرانت في صوره الثلاث السابقة ، فقد أعدّ رمبرانت دراسات متعدّدة خلال هذه الحقبة على قوام هندريكي الرَّخْص ، وكان حتى النهاية شديد الافتتان بالجسد الأنثوي العاري بتموّج ثناياه اللّدنة وما يضمّه من أسطح مضيئة وما ينطوي عليه من مكوّرات رهيفة مثيرة .

وفي عام ١٦٥٢ عهد أنطونيو روفو أحد نبلاء صقلية إلى رمبرانت أن يرسم له صورة لأرسطو بعد أن سمع بمهارته الفنية التي لا يُعلَى عليها ، واستجاب الفنان لهذا الطلب فأنجز لوحة « أرسطو يتأمل التمثال النصفي لهوميروس » ( لوحة ٣٥٦ ) . ولم يكن الربط بين حكمة الفيلسوف وإلهام الشاعر أمرا غير مسبوق ، فقد كان الفيلسوف أرسطو الشارح المفسّر والمنظّر الكلاسيكي للفكر شخصية مرموقة في الحياة الثقافية الهولندية خلال النصف الثاني من القرن السابع عشر . ولا يتألق في الصورة غير الوجهيْن والرداء تحت الضوء المسلّط عليهما والرامز للاستنارة الروحية والفكرية ، فقد أسدل الفنان ستارا يحجب عمق الغرفة حتى يصرف أبصارنا عن التجوال في أنحائها الظليلة . على أننا نلمح بعض المجلّدات في يسار الخلفية رمزا للعلوم الكلاسيكية والمعرفة القديمة . وكان رمبرانت يقتني بعض التماثيل النصفية الكلاسيكية أو مستنسخات منها ورد ذكرها في قائمة مقتنياته . وعلى حين أن التمثال النصفي لهوميروس الذى يتأمله أرسطو هو أحد النماذج الكلاسيكية المعروفة ، فإن ملامح أرسطو لا تنحدر إلينا على وجه اليقين عن المنحوتات الكلاسيكية وإنما من حضارة أخرى لاحقة هي من غير شك دراساته لوجوه جيرانه من اليهود الملتحين ذراري مؤلفي العهد القديم الذين يمثّلون في نظره حكمة أنبيائهم . ولا توحي الانحناءة الهيّنة لرأس أرسطو باستغراق في التأمل العميق فحسب بل بالحيرة أمام هوميروس الضرير الذى يبدو تمثاله النصفي منتصبا وكأن نظرة الشاعر المحجوبة تغوص في خفايا الكون وأسراره .

وقد حاول رمبرانت أن يعيش وفق تعاليم الكتاب المقدس دون أي خروج عنها فاصطبغت رؤيته للموضوعات الدينية بهذه الصبغة التي أضاف إليها درايته الواعية بقصص العهد القديم . ولقد كان من أروع ثمار الفن الهولندي أثناء القرن السابع عشر الصور الدينية التي لم تعهد الكنيسة إلى الفنانين برسمها ، وإذ لم يكن رمبرانت يرسم صوره لتزيين الكنائس فلم يكن ثمة ما يضطره إلى التقيّد بالتقاليد الإيقونواغرافيـة الدينية لتصـوير السـيدة العـذراء والطفـل وصلب المسـيح إلى غير ذلك من الموضـوعات التي تحـدّدها الكنيسة ، فكان حـرا طليقـا في استنباط وابتكار موضـوعات جديدة تنطـوي على وجهـات نظر تختلف عن رؤى غيره مثل لوحة « المسيح والمرأة الزانية » ( لوحة ٣٥٧ ) . وفي الحق إن مردّ أُلْفة صور رمبرانت الدينية وسحرها الأخّاذ وشدّة تأثيرها هو أنه لم يرسمها لتُعرض في الأماكن العامة على الجماهير .

ولقد مهّدت أسباب سياسية واقتصادية لأوربا أن تقع على تصاوير المنمنمات الإسلامية المغولية بالهند فإذا هي تنال الإستحسان . وكان رمبرانت أول مَنْ أُعجب بهذا الفن ، وإذا هو يقتني بعض تلك المنمنمات ، ثم أخذ ينقلها بيده ما بين عامى ١٦٥٤ و١٦٥٦ ، وتحتفظ المتاحف الآن بعشرين منها ، هذا إلى أنه ضمّن بعض عناصرها لوحاته بعد أن مزجها بأسلوبه فإذا الشخصيات فيها تبدو وكأنها في أصولها ( لوحة ٣٥٨ ) . وما نسخه رمبرانت ليس غير « عجالات » أضاف إليها من عنده تقنية « الإشراق والعتمة » [ كيارو سكورو ] التي أُثرت عنه والتي خلت منها الأصول المغولية .

كذلك كان رمبرانت يجد سلوى وتسرية في زيارة الحي اليهودي بأمستردام ، فوقع على الكثير من النماذج المثيرة بين سلالة أهل العهد القديم استوحاها في صوره الدينية . ولم تأت هذه الصلة الوثيقة بالنماذج اليهودية بمحض الصدفة فقد كان بيته يقع إلى جوار الحي اليهودي ، وكان اليهود بالنسبة لرمبرانت جزءا من عالم العهد القديم مازالوا يحتلون مكانا في الكون المسيحي الذى كرّس له نصيبا من فنه ، كما كانوا تجسيدا لثقافة مغايرة تُثْري حصيلته التصويرية ، فأفاد من تأمل ملامحهم حين شرع يصوّر أحداث الماضي سواء المتصلة بالتوراة أو بالعصر الكلاسيكي . وفي الوقت نفسه كانت الأنماط الشرقية تستهوي رمبرانت المولع بكل ما هو إكزوتي [ وافد من الأماكن الغريبة النائية ] ( لوحة ٣٥٩ ) ، فمما لا شك فيه أن رمبرانت كان طوال حياته يسعى وراء ما هو غريب وكل ما يباين مجتمع أمستردام البورجوازي الفاتر حاملا إرهاصات عالم أكثر رحابة واختلافا في الأمزجة .

وقد نشأ اهتمام رمبرانت بالكتاب المقدس إلى حد كبير عن رغبته العارمة في إدراك سريرة الإنسان ، ولعله كان يعدّ قصص الكتاب المقدس المتداولة وقتذاك نماذج كلاسيكية للمشكلات الإنسانية . ومنذ صغره كان رمبرانت كما قدمت شغوفا بالمسنّين ، فلقد كان يكتشف في وجوههم المعروكة معانٍ وفيرة ، وكان أسلوبه حينذاك ما يزال متأثرا بالتقاليد الأكاديمية ، ومن ثم كانت عنايته بتسجيل التفاصيل الدقيقة ذات أهمية بالغة ، غير أن رمبرانت لم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه فبعث الحياة في هذه الوجوه المغضّنة بإضافة الشعور المسترسلة واللِّحَى المُرسلة . وفي لوحة « النبي إرميا يتأمّل حزينا دمار أورشليم » ( لوحة ٣٦٠ ) تكشف الأواني الذهبية والحواشي العريضة لعباءة النبي إرميا عن شغف رمبرانت بالضوء الوامض ، فالتباين بين الإشراق والعتمة الذي كان محور تجارب لا حصر لها وقتذاك في أوربا يخلق الإيحاء بضوء غامر يؤكد الشكل المصوَّر .



لوحة ٣٥٨. رمبرانت: محاكاة رمبرانت للمنمنمات المغولية الإسلامية. إلى اليمين صورة خان خانان، وإلى اليسار شخص مجهول يحمل صقراً ١٦٥٤. مكتبة بيير پونت مورجان. نيويورك.



لوحة ٣٥٦. رمبرانت: أرسطو يتأمل التمثال النصفي لهوميروس. نيويورك.



لوحـة ٣٥٧. رمبرانت:
المسيح والمـرأة الزانـية.
الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٥٩. رمبرانت: أوربي في زيَ شرقي. متحف ريكس بأمستردام.



لوحة ٣٦٠. رمبرانت: النبيّ إرميا يتأمل حزيناً دمار أورشليم. متحف ريكس بأمستردام.



لـوحة ٣٦١. رمـبرانت:
الملاك جبريل يأمر إبراهيم
بالعدول عن التضحية
بولده. متحف الإرميتاج.



**لوحة ٣٦٢. رمبرانت: اختطاف نسر زيوس للصبيّ جانيميديس. متحف درسدن.**

وعلى الرغم من أنه من المشكوك فيه أن يكون رمبرانت قد لجأ إلى رجل مسنّ ليتخذه نموذجا لوضعة النبي إرميا إلا أنه من المحقق أنه قد أولَى موضوعه دراسة دقيقة واعية ، فنفذ إلى أعمق ما يستكنّ فى أعماق هذا النبي الهَرِم المستغرق فى تأمل حزين ، فلا يعود يُلقي بالا إلى ما يجري حوله . ويلفتنا أن بريق الأواني والذراع المائلة ومكاسر الثوب القليلة الجليّة ، تطغى على ما قد توحيه وضعة النبيّ من حيرة . وليست المدينة التى تندلع فيها النيران والجنود القائمون على مدخل المدينة وغيرهم من الشخوص القليلة إلا خلفية قصد بها الفنان أن تقدم تفسيرا لعزلة النبي العاكف فى محراب التأمل .

هكذا امتد نشاط رمبرانت بالمثل إلى التصوير الدرامي لقصص الكتاب المقدس ، وكلها موضوعات وجد فيها رمبرانت مجالا خصبا لسحر الألوان الدافئة لمدرسة البندقية مثل لوحة « الملاك جبريل يأمر ابراهيم بالعدول عن التضحية بولده » ( لوحة ٣٦١ ) ، وهو من غير شك أحد الموضوعات الموائمة لفن الباروك المثير للعواطف ، ولوحة « اختطاف نسر زيوس للصبيّ جانميديس » ( لوحة ٣٦٢ ) التى رسمها رمبرانت فى السنة نفسها . ويبدو أن رمبرانت آثر أن يعرب عن الصلة السماوية فى كلا الحدثين من خلال الصراع الدرامي بين الأمر الإلهي الصارم وإذعان العبد الخاشع . وكذا سجّل رمبرانت أسطورة اختطاف الإله هاديس ليروسيرپينا فى لوحة بديعة متفرّدة يحتفظ بها متحف دالم ببرلين ( لوحة ٣٦٣ ) ، كما صوّر الإلهة جونو زوجة جوپيتر فى لوحة مجرّدة من أى مشهد خلفي حتى يُضفي المزيد على هيبة هذه الإلهة ذات القوى الخارقة ( لوحة ٣٦٤ ) .



**لوحة ٣٦٣ . رمبرانت: اختطاف الإله هاديس لپروسيرپينا. متحف دالم ببرلين.**

ويلوح أن علاقة الصداقة التى كانت تربط رمبرانت بمنشّة بن اسرائيل أحد العلماء المبرزين من بين أفراد الجالية اليهودية آنذاك قد دفعته إلى رسم لوحة « وليمة بيْلْشَاصَّر » أو « بيْلْشَاصَّر يرى الكتابة على الحائط » ( لوحة ٣٦٥ أ ، ب ) . وكان منشّة يعدّ وقتها بحثا عن قصة بيلشاصَّر ا بالتازار ا آخر ملوك بابل الذى كان قد أعدّ وليمة عظمى جاء فيها بآنية الذهب والفضة المنهوبة من هيكل أورشليم كى يكرع بها الخمر هو وحاشيته وزوجاته وسراريه ، فإذا عينُ الملك تقع على يد إنسان تكتب عبارة سرّية على حائط قصره [٦٨] ففزع وأمر باستدعاء النبي دانيال الذى كشف له سرّ العبارة وأنذره بالهلاك القريب . ولا شك أن رمبرانت قد لفتته هذه القصة التوراتية وفُتن بأحاديث صديقه عنها فسجّلها فى هذه اللوحة الرائعة .

ويطالعنا رمبرانت بصورة شديدة الأثر عن « سوسنّه وشيخا السوء » ( لوحة ٣٦٦ ) وكانت امرأة يهودية اشتهرت بجمالها وطهارتها قد اتهمها شيخا سوء بالزنا حين رفضت مطارحتهما الغرام فظهر بهتانهما وحكم القاضي بإعدامهما . وكان موضوع هذه القصة يشغل بال رمبرانت منذ نعومة أظفاره وهو ما يزال فى مرحلة التدرّب والمران بمرسم المصوّر لاستمان فخطّت يده رسوما جمّة لهذا الموضوع إلي أن أودعه فى هذه الصورة المثيرة . وأخيرا أسوق صورة ذاتية « لرمبرانت يحمل صيده » ( لوحة ٣٦٧ ) أراد بها الكشف عن براعته الفريدة فى تسجيل ألوان الريش المتنوعة وتجسيد ملمسها ، ونراه يحمل الطائر لتعليقه فى خطاف تدلّى من ذراع عمود يحمل توقيعه بوضوح .



لوحة ٣٦٤. رمبرانت: الإلهة جونو. مجموعة خاصة بنيويورك.



لوحة ٣٦٥ أ. رمبرانت: وليمة الملك بيلشاصّر (الملك بيلشاصّر يرى الكتابة على الحائط). الناشونال جاليري بلندن.




لوحة ٣٦٥ أ. رمبرانت: وليمة الملك بيلشاصّر (الملك بيلشاصّر يرى الكتابة على الحائط). الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٦٦. رمبرانت: سوسنّه وشيخا السوء. متحف دالم ببرلين.



لوحة ٣٦٧. رمبرانت: رمبرانت يحمل صيده. متحف درسدن.



لوحة ٣٦٨. كورنيلليس ڤان هارلم: بتشابع فى الحمام. متحف ريكس بأمستردام.

## كورنيلليس ڤان هارلم (١٥٦٢ ـ ١٦٣٨)

و

برز من بين الفنانين الهولنديين كورنيلليس ڤان هارلم Cornellisz (Cornellis) Van Haarlem مصوّر التاريخيات والپورتريهات، الذى كان أحد روّاد تصوير الپورتريهات الجماعية للمؤسسات والنقابات التى غدت علامة مميزة من علامات التصوير الهولندي، وتأتى لوحته « وليمة رماة السهام » في مقدّمتها، كما تعدّ لوحة ڤان هارلم لـ« بتشابع في الحمّام » (لوحة ٣٦٨) إحدى التصاوير الرائعة ذات النزعة التكلّفية التى تناولت هذه القصة الشهيرة .

# يان ڤيرمير (١٦٣٢ ـ ١٦٧٥)

**ثمة** فئة ترى العالم المادي شفّافا إلى درجة لا تحسّ معها الحاجة إلى الهروب منه والانطلاق خارج أسواره ، إذ يكمن النور الروحاني في وجدانها يضيء لها كل ما تقع عليه أبصارها . ومثل هذه الفئة تنعم براحة البال وسكينة النفس ، لأن عقلها اللاواعي لا يدرك غير الأفلاك السامية حيث الكون يشعّ مشرقا ، كما تبدو لها فكرة الصراع غير ذات معنى فليس ثمة ما يدعو إليه ، ولهذا فهي لا تحاول الهروب من الواقع الذى لم تكن ترى فيه غير ما رأته هى فيه من نور وإشراق . ومن هذه الفئة النادرة فرا أنجيليكو ويان ڤيرمير Jan Vermeer .

وُلد ڤيرمير بمدينة دلفت فى عام ١٦٣٢ فى نفس السنة التي وُلد فيها الفيلسوف سپينوزا بأمستردام . وكان أبوه إلى جانب مهام أخرى متعدّدة يدير نُزُلا [ فندقا ] كما كان يعمل فى الاتّجار بالتُّحف ، وهو نفس الاتجاه الذى سلكه ڤيرمير بعد وفاة أبيه . وفى عام ١٦٥٣ تزوج ڤيرمير من كاتارينا بولنز التى أنجبت له أحد عشر طفلا . وفى العام نفسه الذى عقد فيه قرانه انضم إلى نقابة الفنانين بدلْفت التى تولّى رياستها مرتين دون أن تفيده هذه الرياسة شيئا . وحتى وفاته فى الثالثة والأربعين من عمره فى عام ١٦٧٥ لم يبع ڤيرمير لوحة مصوّرة واحدة من إنتاجه وإن أودع بعضها ضمانا لدى دائنيه حتى يسدّد ما عليه . ولقد قضى ڤيرمير حياته القصيرة غارقا فى الديون لم يحقّق لنفسه أو لأسرته شيئا ، وقيل في تفسير ذلك إنه كان عاجزا عن بيع لوحاته فى هولندا الپروتستانتية موطنه لأن زوجته كانت كاثوليكية ، كما قيل إنه كان يعاني من مرض مزمن حال بينه وبين رسم عدد أوفر من اللوحات المصوّرة كما أعاق قدرته على ممارسة الاتجار بلوحاته . ولعل فشل ڤيرمير المادي يعود إلى تصوّره هو الذاتي للنجاح وما ينبغي أن يكون عليه سلوك الفنان الأمين الشريف بالرغم مما يعترضه من صعاب وعقبات . موجز القول إنه قنع بمحض اختياره أن يكون كما وصفه مؤرخ الفن كينيث كلارك « مصوّرا هاويا عظيما يستخدم فرشاته أيام العطلات فحسب » . أما الشّهرة فلم يكن له منها نصيب ، فقد كانت مهنته الرسمية هى تجارة التحف إلى جوار إدارة النزُل الذى ورثه عن أبيه ، وكان يتّخذ من هذا النزُل الذى يُطلّ على ميدان السوق بمدينة دلفت مسكنه ومرسمه . ولم يكن الجَمْع بين معرض الفن والنُّزل أمرا غريبا فى تلك الأيام ، فقد كانت نظرة الهولنديين إلى التصوير هى نظرتهم نفسها إلى أية سلعة أخرى تُباع وتُشترى . وكانت الصور التى يتاجر فيها ڤيرمير لمصوّرين غيره ، وهى حرفة تتطلّب ممن يمارسها جَلَدا وصبرا كان يفتقر إليهما هذا الفنان الرهيف الحسّ الرقيق الحاشية . وكانت ثمة عوامل أخرى تثير قلق ڤيرمير وخاصة فى أخريات حياته يأتي على رأسها الغزو الفرنسي فى عام ١٦٧٢ وانتهاء عهد الرخاء فى هولندا مما دفعه إلى مزيد من العزلة والتقوقع في مرسمه لتجسيد أحلامه ورؤاه .

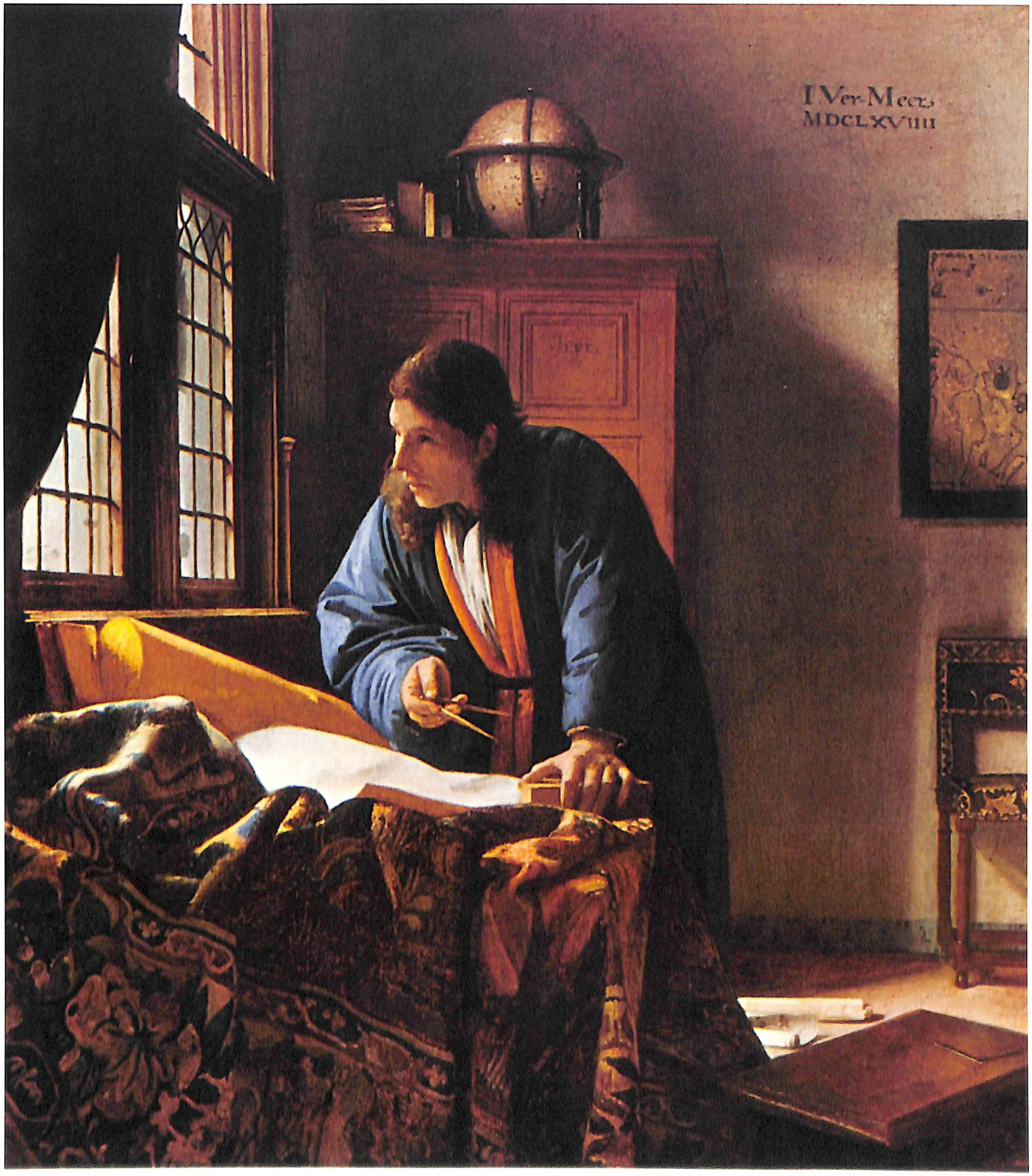
ولوحة ڤيرمير المبكرة « القوّادة » ( لوحة ٣٦٩ ) هى إحدى لوحاته القليلة المؤرّخة ، وكان وقت أن رسمها فى عام ١٦٥٦ يناهز الرابعة والعشرين من عمره . وكل ما تنطوي عليه هذه الصورة يعكس اتجاها دنيويا بحتا من حيث الموضوع وما يوحي به من حسّية ، كما يحتشد التكوين الفني داخل إطار يتجاوز أحجام صوره التالية ، ويعجّ سلّمه اللّوني الصارخ بأصباغ صاخبة حمراء خضراء صفراء . على أن الفنان فى هذه الصورة المبكّرة لم يكن قد امتلك بعد ناصية التحكّم فى استغلال الضوء خير استغلال ، وإن كان ميله الشديد نحو تصوير الطبيعة الساكنة الذى سيُصاحبه طوال حياته قد بدأ يظهر فى هذه اللوحة من خلال الدّثار الثقيل البديع ذي الصيغ الزخرفية الملوّنة الجذّابة الذي أَلقَتْه القوّادة فوق ساقيْها التماساً للدفء مفترشاً أمامية اللوحة .

أما اللوحتان الأخريان المؤرختان فهما « لوحة الفلكي » ١٦٦٨ ولوحة « الجغرافي » ١٦٦٩ ( لوحة ٣٧٠ ) ، وكانت سنوات عشر قد انصرمت وغدا المصور فى السادسة والثلاثين وقد شارف على نهاية عمره ، ولفّته السكينة بردائها الوارف وغشّى وجدانه حسّ رهيف بالالتزام ، فراح يفسح مساحاته المحتشدة بالأدوات لفراغ تحدّه حدود ، فإذا هو يشكّل جدران الغرفة فى هيئة صندوق انتظمت أضلاعه ما بين أفقي ورأسي ، وعلى هذا النّسق كل ما يحتويه ، وإذا نحن نحسّ الصمت وقد خيمّ ، وإذا الشخصية الوحيدة المصوّرة مستغرقة في التأمل . وبين الجدران البيض لغرفته الشبيهة بصومعة الراهب يتبيّن « الجغرافي » أن أفكاره باتت قادرة على التحليق فى آفاق تجاوز ما تحدّده خريطته المعلّقة .

وإذا كان ڤيرمير قد استهل إنتاجه الفني خلال مرحلته المبكرة بتصوير مشاهد الحب والمتعة الحسّية ومعاقرة الخمر على نحو ما نرى فى لوحتيْ « القوّادة » و« احتساء النبيذ » ( لوحة ٣٧١ ) والفتاة ذات القبعة القش ( لوحة ٣٧٢ ) والفتاة ذات القبعة الحمراء ( لوحة ٣٧٣ ) ، فإنه ختم حياته الفنية وقد تسلّلت أنغام الموسيقى إلى عالمه فى لوحتيْ « الفتاة الواقفة إلى جوار معْزف الشپينيت » ( لوحة ٣٧٤ ) و« الجالسة أمامه » ( لوحة ٣٧٥ ) المحفوظتين بالناشونال جاليري بلندن ، وفيهما يتجلّى لنا تخلّي ڤيرمير عن قدراته الفذة على التلوين ليتفرّغ بكل كيانه لتحديد الأشكال والفراغ من خلال القيم الضوئية لتقنية الإشراق والعتمة « كيارو سكورو » . ومما يشدّ انتباهنا فى لوحة الفتاة الجالسة إلى الشپينيت أنها تكاد تكون صورة حيّة على أهبة الاستعداد لأن تبادل النظّارة الحديث .



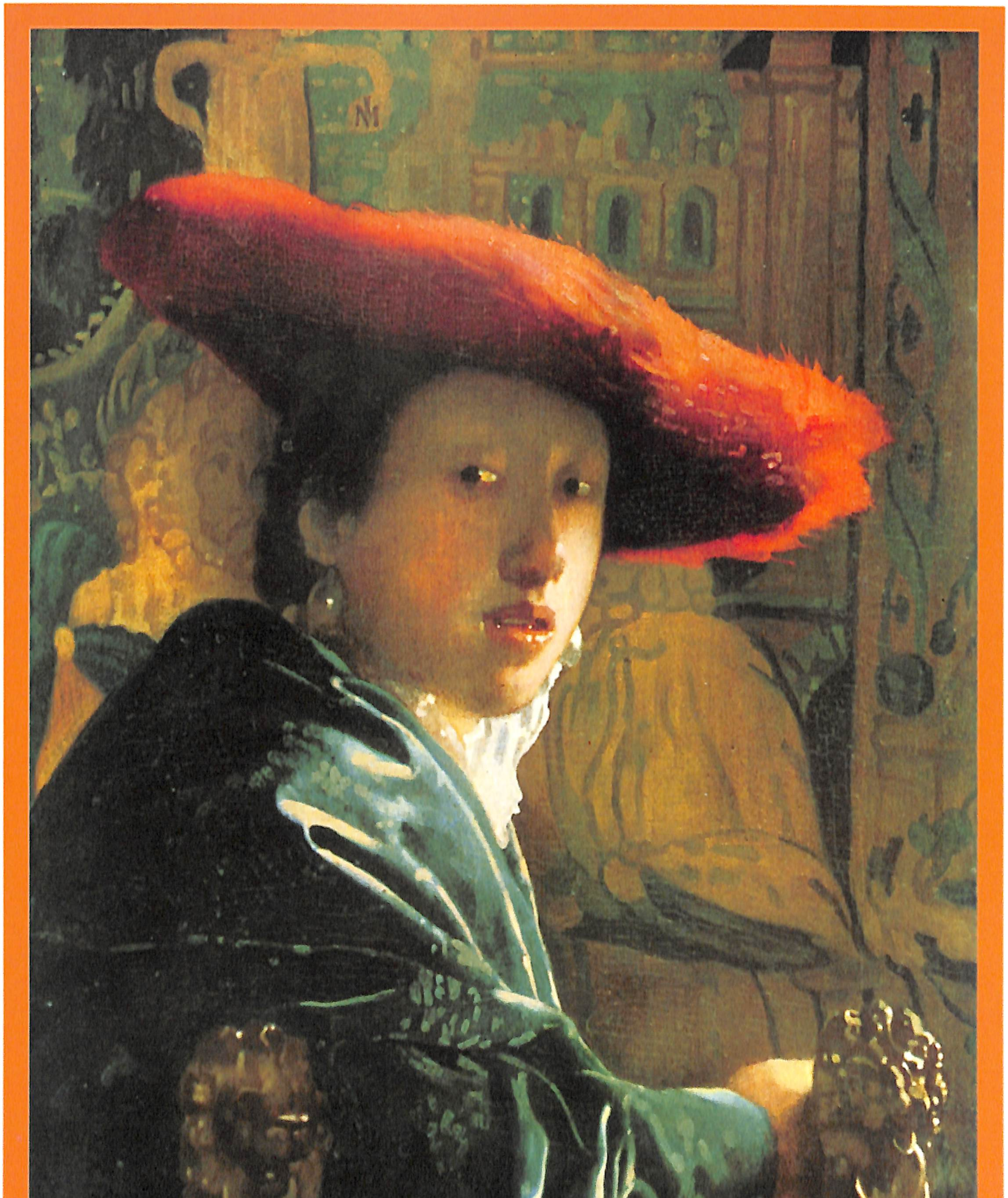
لوحة ٣٦٩. ڤيرمير: القوّادة. متحف درسدن.




لوحة ٣٧٠. ڤيرمير: الجغرافي. متحف ستادل بفرانكفورت.



لوحة ٣٧٢. ڤيرمير: الفتاة ذات القبعة القش. الناشونال جاليري بواشنطن.



لوحة ٣٧٣. ڤيرمير: الفتاة ذات القبعة الحمراء. الناشونال جاليري بواشنطن.



لوحة ٣٧٥. ڤيرمير: عازفة الشبينيت. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٧٤. ڤيرمير: فتاة واقفة إلى جوار معزف الشپينيت. الناشونال جاليري بلندن.

وأهم ما يسترعينا فى أعماله بصفة عامة هو حرصه على أن يبدو الزمن وقد توقّف كي لا يعكّر صفو فتياته المستغرقات فى التفكير الحالم ، تارة وهن يكتبن وطورا وهن يطالعن رسالة وافدة من مكان ناء يبعد عن المدينة أو آتية من إحدى تلك البلاد التى تقع على الخريطة المعلّقة فوق الحائط ، ولا يلبث كل شيء أن ينحصر فى نبضات الروح التى لا يُسبَر غورها ولا يُكشف سرّها . ذلك أن ڤيرمير ـ كما قدمت ـ قد اطّرح جانبا ألوانه الحمر والخضر التى احتشدت بها صوره المبكّرة المفعمة حيوية قاصدا أن يمتطي جناح فنّه صوب ذلك التناغم القدسي بمزيجه النقي بين الأزرق الشفاف والأصفر المُشرق . وبتنا نشهد فى لوحاته جدرانا فى صفاء اللبن ونسمع أصداء أنغام خافتة ، كما نرى صبايا بجباه ملساء يتحلّين بلآلىء صافية تذكّرنا بأعماق البحار ( لوحة ٣٧٦ ) وتوحي لنا بوصف الشاعر پول كلوديل وهو يتأمل اللآلىء : « صورة للجسد النقي وقد خلُص من أغلال تلك القشرة العارضة التي حفظت عليه نماءه وبقاءه ، أو صورة من ذلك الألم الذى نكابده حين ننطلق من أَسْر الجمود إلى الحرية كما هى الحال حينما تتمخّض الصَّدَفة عن اللؤلؤة النفيسة . فأمام اللؤلؤة لا يحسّ المرء جمالها فى تألقها ووميضها بل فيما تثيره من متعة للعين والحسّ والروح ، وكأنها سرب من الأرواح القادرة على الإفصاح عما تُكنّه بين حناياها ، أو هى إشراقة منعشة ، أو هى التعطّش إلى النور ، فقد تخلّصت لتوّها وإلى الأبد من سوقية التماع المعادن ، وغدت تعبيرا نفسيا أليفا يشفّ عن فيض الخاطر » .

ومن بين اللوحات التى رسمها ڤيرمير فى صدر شبابه لوحة « فتاة تطالع رسالة أمام نافذة مفتوحة » ( لوحة ٣٧٧ ) ، وهى أولى الصور التى استخدم فيها تقنية اللمسات التنقيطية الدقيقة[٦٩] للغاية التى يُضفي عليها الضوء الساقط تنوّعات لا حصر لها . ومما يزيد الجو أُلفة فى المشهد الذى تقدّمه هذه اللوحة ذلك الستار المُسدَل ، وعدول المصوّر عن رسم المنظر الذى تطلّ عليه النافذة المفتوحة ، تاركا المجال للضوء ليطوّف بمفردات الصورة حتى يسبغ عليها سمة بلّورية ، فتكتسب ظلال الألوان بذلك صفاء أخّاذا ، ومن ثم تبدو المشاهد مغمورة بالسكينة .

وتلك الصورة التى تمثّل « فتاة تصبّ اللبن » ( لوحة ٣٧٨ ) ليست مما يُعنى به الفنانون عادة ، كما أنها ليست ربّة بيت يعنيها من قُرب أو بُعد أن تُشاهد وهى تزاول هذا العمل الهيّن ، لذلك لم يشأ ڤيرمير أن يُضفي كبير عناية على ملامح وجهها ، فلا تنبع جاذبية الصورة من الفتاة المصوّرة وما تؤديه من عمل وإنما من الموضوع الذى تناوله المصوّر . وأول ما يشدّنا إلى هذه الصوّرة استخدام ڤيرمير الألوان الخافتة مقابل الألوان الداكنة التى جرى مصوّرو القرن السابع عشر الهولنديون على استخدامها . وشأن معاصريه عكف ڤيرمير على دراسة تقلّبات الضوء محاولا فى هذه الصورة التعبير عن ارتجافاته باتّباع الأسلوب التنقيطي في رسمه للثوب والطبيعة الساكنة مما بعث الحركة إلى حد ما فى هذا الجو الوادع ، وساعد على ذلك أيضا الأشكال المستديرة المطروحة فوق المائدة ، فالحركة ـ كما هو معروف ـ لا يعبّر عنها غير الخطوط المتماوجة والمائلة والدوائر التى تنطوي عليها عناصر الطبيعة الساكنة فوق المائدة . وقد تعمّد ڤيرمير أن يُضفي على لباس الرأس الأبيض قسطاً من اللون الرمادي حتى يجلو التباين بين درجات اللون الأبيض وبين البياض الناصع للحائط .

على أن أهم ما تنطوي عليه هذه اللوحة هو قدرة ڤيرمير الخارقة على تصوير امرأة لا نصيب لها من الجمال أو السحر أو الجاذبية بمثل هذا الإتقان حتى غدت بمثابة النمط المحتذَى لربّة البيت وهى مستغرقة فى نشاطها المنزلي .

وفى لوحة « الفتاة ذات الرداء الأزرق » ( لوحة ٣٧٩ ) نجد السكون يغمر الصورة بشكل أشدّ إمعانا منه فى لوحة « الفتاة تصبّ اللبن » ، واقتصر ڤيرمير فى هذه اللوحة على عدد محدود من الألوان والأشكال . ومع أن الصورة تخلو من نافذة فهى توحي بمشهد فسيح إلى يسار اللوحة ، وهذا بفعل الضوء المنعكس على الجدار الأبيض . وتكاد الدُّكنة البنّية التى تغمر الخريطة والمنضدة والمقاعد تطوّق الفتاة الممسكة بالرسالة بجو من الألفة . وعبّر ڤيرمير عن انهماك الفتاة فى القراءة بدقة الأنف وانفراج الشفتين وانسدال الجفنين ، كما أشرب بَشَرتها مسحة خفيفة من الزُّرقة استلّها من زُرقة سترتها . ويلفتنا طراز المقاعد المزيَّنة بالمسامير النحاسيّة الصفراء التي استخدمها المصوّر في هذه اللوحة للإيحاء بالتباين بين الأشكال الأفقية والرأسية ، على حين يُضفي المسند المائل للكرسي والأدوات المصفوفة فوق المنضدة على الخلفيّة الوادعة الشقراء ما تفتقده الصورة من إثارة درامية .

وتنتمي لوحة « الفتاة العاكفة على تطريز مخرمّات الدنتلّلا » إلى حوالى عام ١٦٦٠ ، وهى الفترة التى تألق فيها ڤيرمير وبلغ الذروة ، وبدت فيها شابة صغيرة انحنت مستغرقةً فيما تقوم به من تطريز ، وقد انحصرت فى مساحة جدّ ضيقة مما يفصح عن عبقرية هذا المصوّر ( لوحة ٣٨٠ أ ، ب ) . وتعبّر قسمات وجه الفتاة المُشْرق عن عذوبة وادعة قلّما يبلغها مصوّرو الحياة اليومية ، ومع ما يمثّله موضوع الصورة من واقعية فهى تنطوي على شاعرية فيّاضة .

ولم يقنع ڤيرمير الذى وُلد بمدينة دلْفت وعاش فيها طوال حياته برسم الشخوص في البيوت وهم على حال من الوداعة والاستقرار ، بل مارس بالمثل رسم مشاهد مدينته المحبوبة . ومن هذه المشاهد مشهد « الشارع الصغير » ( لوحة ٣٨١ ) الذى رسمه وهو قابع فى منزله . وعلى الرغم من أن هذه الصورة تكشف عن ولع ڤيرمير بالتفاصيل وقوة ملاحظته الشديدة فإن جمالها مردّه لا إلى التسجيل الدقيق للمباني بل إلى براعة الانتقال من تصوير منزل إلى آخر وإلى قدرته على تمثيل الأبعاد الثلاثة فى عصر كان التسجيل الحَذْويّ [ الطِّبقيّ ] للمدن والمباني هو الاتجاه السائد . فعلى الرغم من التصوير الدقيق لقوالب الطوب لم يحاول ڤيرمير أن يُضفي عليها التنميق المُصطنع ، فقد كان أكثر ما يعنيه هو اللون الذى تخلّفه عوادي الطقس وغوائل الطبيعة . ومع أنه قد صوّر النوافذ بألوان سود وبنيّة غير شفّافة فإنها تبدو متألّقة مشرقة بفعل خطوطه الرقيقة وتنقيطاته الدقيقة . وقد وفّق ڤيرمير فى الإيحاء إلينا بأن المنزل الذى إلى اليمين هو منزل ذو عمق وليس واجهة فحسب ، لا عن طريق استخدام قواعد المنظور فى تركيب المنزل الواقع إلى اليسار بل أيضا عن طريق الشخوص التى وزّعها بمهارة فى أنحاء اللوحة . فالمرأة الجالسة فى مدخل المنزل توحي بردائها الأبيض بالبعد الثالث على حين توفّر تنّورتها البنّية ضربا من التوازن ، وتشي البقعة الصفـراء حول ذراعها بقـدر من الحركة . كذلك تؤدي المـرأة والطفلان فى الجانب الآخر من الصورة دورا للإيحاء بالعمق فى التكوين الفني .



لوحة ٣٧١. ڤيرمير: احتساء النبيذ. متحف برلين.



لوحة ٣٧٦. ڤيرمير: الفتاة ذات القرْط وعُقْد اللؤلؤ. متحف دالم ببرلين.



لوحة ٣٧٧. ڤيرمير: الفتاة
تطالع رسالة أمام نافذة
مفتوحة. متحف درسدن.



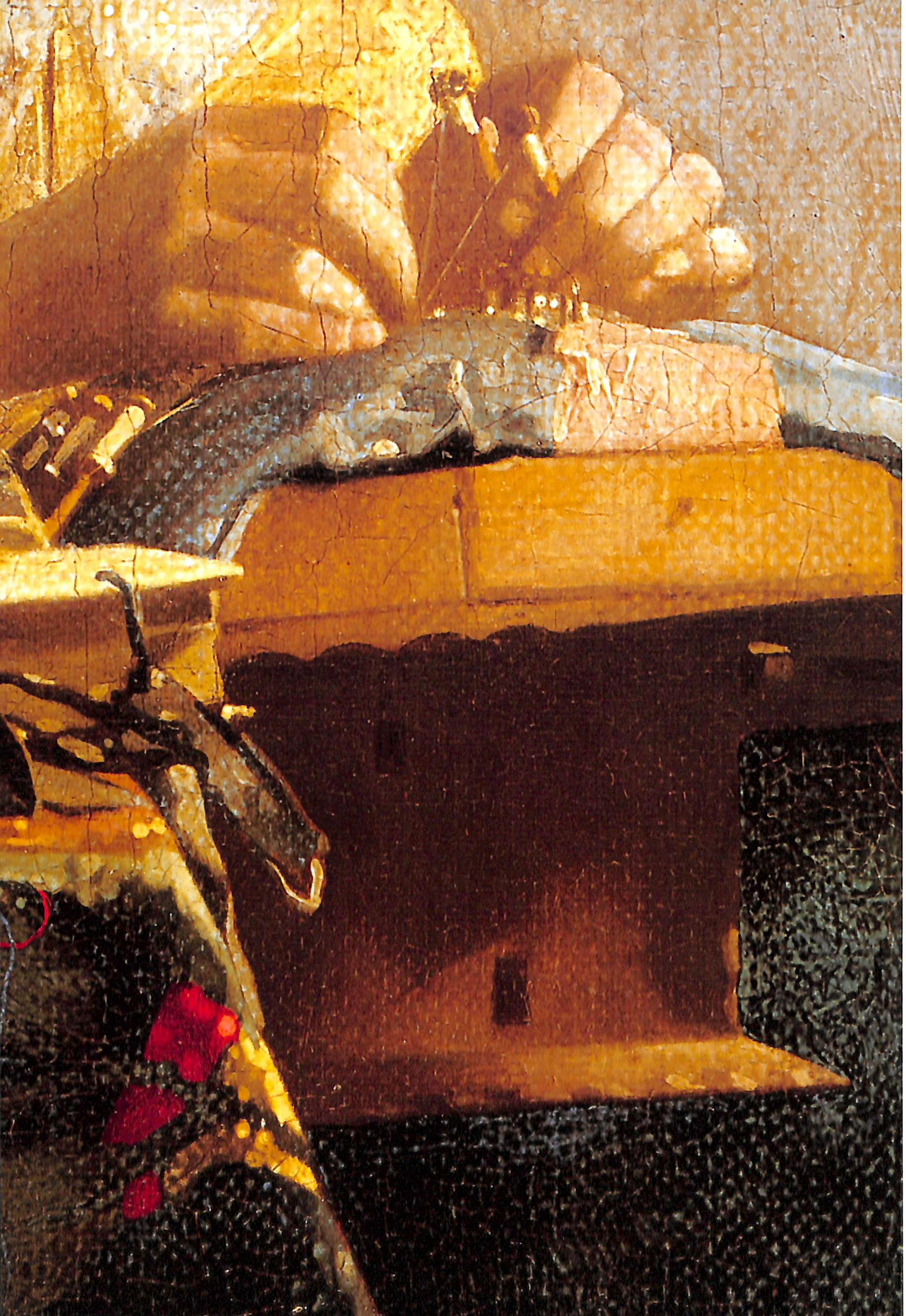
لوحة ٣٧٨. ڤيرمير: الفتاة تصبّ اللبن. متحف ريكس بأمستردام.



لوحة ٣٧٩. ڤيرمير: الفتاة ذات الرداء الأزرق متحف ريكس بأمستردام.



لوحة ٣٨٠ أ، ب. ڤيرمير: فتاة عاكفة على تطريز مُخَرَّمات الدنتيللا، وتفصيل. متحف اللوفر.



وعلى الرغم من أن تصميم خطوط أرضية الطريق يوحي بأنه مرصوف بالحجر فإن ڤيرمير لم يرسم حجرا واحدا يصرف انتباه المشاهد عما هو جوهري فى الصورة ، وأعني بالجوهرى سلّم التدرجات اللونية المتعدّدة فى المنزل العتيق . وعلى حين تُعرب الخطوط الأفقية والرأسية المتعدّدة عن السكينة والهدوء ، نجد فى المقابل الخطوط المائلة والأشكال المدبّبة وخاصة فى الجانب الأيسر حيث يُسْهم التشكيل غير المنتظم للمسنّمات فى إسباغ الحيوية والحركة . ويعود ڤيرمير إلى استخدام اللون الأحمر الدافىء فى تصوير قوالب الطوب وإن عمل على تلطيفه بالصبغات الرمادية الفاترة للسماء الهولندية الملبّدة بالغيوم . ويلعب التوزيع الهندسي الصارم فى هذه اللوحة دورا لا يقل عن ألوانها بعد أن حذف ڤيرمير الزوائد التى لا صلة لها بموضوعه المصوّر ، فكل عنصر من عناصر الصورة يرتبط ارتباطا وثيقا بالمجموع الشامل للوحة حتى ليمكن تقسيمها بسهولة إلى عدّة مسطحات مستطيلة ، مثل مسطّح أرضية الطريق والأبواب المفتوحة والنوافذ والمسنّمات المتعاقبة للمنازل الواقعة فى يسار الصورة .

ويطيب لى أن أختتم الحديث عن ڤيرمير باستعراض رائعته الفنية « المصوّر فى مرسمه » ( لوحات ٣٨٢ أ ، ب ، ج ) والراجح أنها رسمت بعد عام ١٦٧٢ ، دليل ذلك الموقع الذى احتلّه المشهد ـ أعنى المرسم ـ فهو غرفة الطعام بمنزله المتواضع الذى انتقل إليه بعد أن هجر النُّزل فى ربيع عام ١٦٧٢ ، حتى ذهب بعض المؤرخين إلى أن هذه اللوحة هى آخر ما خلّفه ڤيرمير ، إذ كانت باقية فى مرسمه إثر وفاته ومن ثمنها استطاعت أرملته تسديد دينٍ كان عليه لأمها ، على حين أن لوحاته التى رسمها أولا كانت تفي بديونه دَيْنا بعد دين . ويسترعي انتباهنا اختلاف شكل النافذة فى هذه اللوحة عن النوافذ المصوّرة فى لوحاته المبكرة ، وأن أضواءه تفد منهمرة دائما من جهة اليسار وبنفس درجة الكثافة باستثناء بعض الحالات النادرة مثل لوحة « الفتاة العاكفة على تطريز مخرّمات الدنتيلّا » . وكانت سيطرته المذهلة على تكوين الفراغ توهم المشاهد باتساع حجم الغرفة على حين أننا لو أحصينا عدد بلاطات الأرضية المربّعة لاتضح لنا ضآلة مساحتها ، وهو ما يكشف عنه قُرب الأدوات الموجودة فى أمامية الصورة من العين . وقبل أن يشرع ڤيرمير في رسم صورته كان يبدأ عادة بإعداد المشهد فيثبّت أنشوطة الستار المدلّى فى الموضع المناسب للكشف عما ينبغي إظهاره من الغرفة وإخفاء ما يريد ، ثم يكسو المقاعد والموائد بالأغطية الملائمة ، ويعلّق على الجدار الرئيس لوحة مصوّرة من مجموعة اللوحات التى كان يقتنيها أو خريطة تختلف من صورة إلى أخرى . ولقد أحصى له دارسو فنه خرائط أربعا ، وكانت الخرائط رمزا لمغامرات الاستكشاف البحرية عبر المحيطات التى ولع بها الهولنديون . فكما كان المصور پوسان يخوض تجارب عدّة لتوزيع شخوصه على المشهد المراد رسمه باستخدام نماذج صغيرة لها يحرّكها فوق منضدة حتى يستقر على التوزيع الأمثل ، كذلك كان ڤيرمير يعدّ تكوينه الفني بنفسه حتى يستقر على التوزيع المثالي قبل أن يشرع فى التصوير . وإذ كان يتاجر فى التحف الفنية التى كانت فى حوزته وفرة منها فقد أوْلى عرضها اهتماما شديدا يُثري بها مشاهده الداخلية . ومع هذا الإعداد الدقيق كان يؤثر أن تنفرد صوره بشخصية واحدة فحسب حتى لا يضطر إلى ما تُلزمه به المقتضيات الدرامية ، وكان إذا اضطر من باب التنويع إلى رسم أكثر من شخصية رسم إحداها مدبرةً ظهرها إلى المشاهد .

وقيل إن هذه اللوحة قصة رمزية قصد بها ڤيرمير أن يصوّر الفنان عاكفا على أداء واجبه المقدس لتخليد « الشهرة الحميدة » أو لتجسيد « ربّة التاريخ » إحدى ربّات الفن وقد هبطت إلى مرسمه ، بينما هى فى حقيقة الأمر أهم من أن تكون لوحة رمزية ، فهى لوحة طبيعية تلفّها السكينة ويغمرها دفء الألفة وتشي بأنها صورة شخصية لڤيرمير فى مرسمه ، كما لا نكاد نتبين منها فى أى فصول السنة وفى أى أوقات النهار رُسمت ، والراجح أنها أنجزت خلال موسم الربيع أو فصل الصيف ، وأن الطقس كان يميل إلى الدفء فليس ثمة شموع فى النجفة ربما خشية أن تُذيبها حرارة الجو فى الغرفة . والوقت كان هو الصباح حين شرع ڤيرمير فى الرسم بادئا بإكليل الغار الذى يتوّج رأس الفتاة الواقفة أمامه بعد أن فرغ من رسم الحافة المخوّطة لبقية جسدها بالطباشير . كما يمكننا أن نستخلص من اللوحة الخطوات التى كان يتبعها ڤيرمير عندما كان يشرع فى الرسم ، فهو يحمل بيسراه لوحة خلاّط الألوان التى لا تظهر بالصورة ، وعصا الرسّام التىْ يسند إليها يده اليمنى الممسكة بالفرشاة . ونراه قد استهل عمله بطلاء اللوحة ببطانة عاجية اللون ثم انتهى من الرسم التحتي « التحضيري » لإكليل الغار باللونين الأزرق والرمادي . ويلفتنا أن لون إكليل الغار الحقيقي فوق رأس الفتاة قد ناله بعض التغيير ، ويذهب أندريه مالرو إلى أن ڤيرمير قد رسمه باللون الأخضر الذى تحوّل إلى الزرقة بفعل انطفاء العناصر الصفراء ، وإن كان من المحتمل أيضا أن يكون قد تعمّد رسمه باللون الأزرق لا الأخضر ، إذ كان يؤثر ـ على ما شهدنا ـ الألوان الزرق والرمادية والبيضاء بياض الدّر على الألوان الدافئة المألوفة ، حتى وجدنا أعمال ڤيرمير تتميّز على الدوام بلون غالب هو الضارب إلى الزرقة الهادئة . ويسري هذا الهدوء حتى عندما يلجأ الفنان إلى الألوان الدافئة المألوفة مثل اللون الأصفر الكامد الذى استلفت نظر المؤرخ تُوريه بورجيه Thuré Bürger المتخصّص خلال القرن التاسع عشر فى فن ڤيرمير فقال : « إن ڤيرمير قد وفّق إلى تسجيل اللون الفضّي فى أضوائه ولون اللآلئ فى ظلاله وعلى الرغم من أن هذيْن اللونيْن لا يتآلفان فى الطبيعة ، فإننا نجدهما هنا لا يتنافران على الإطلاق » . كذلك كان الفنان ڤان جوخ متيّماً بألوان ڤيرمير المميّزة من أصفر ليموني وأزرق كامد ورمادي خفيف .

وكم أثيرت الشكوك حول حقيقة شخوص هذه اللوحة الحالمة ، فثمة مَنْ ذهب خلال القرن التاسع عشر إلى أن الفنان المصوّر هو پيتر ده هوخ نظرا لأن اسمه كان منقوشا على المقعد الذى يجلس عليه المصوّر إلى أن تبين أن الاسم قد أضيف زيفا وبهتانا لرفع قيمة اللوحة فى زمن لم يكن اسم ڤيرمير يتمتّع بالشهرة التى يظفر بها الآن ، فضلا عن أنه قد تم اكتشاف توقيع ڤيرمير نفسه على الخريطة المعلّقة وراء عنق الفتاة مباشرة . ويزعم البعض الآخر من المؤرخين أن الفنان المصوَّر وإن لم يكن ڤيرمير نفسه فهو تجسيد رمزي لشخصية مصوّر ما . وإذ كانت صور ڤيرمير الشخصية نادرة فقد غدا تحديد شخصية الفنان المصوَّر أقرب إلى التخمين منه إلى اليقين . على أنه من العسير افتراض أن ڤيرمير قد انتزع شخصه انتزاعا من بؤرة حُلمه المصوّر ، فمع أنه قد حجب وجهه عن المشاهد خضوعا لمقتضيات التكوين الفني إلا أنه أوحَى من طريق خفي وبذكاء شديد بما يُستدل به على هويّة الفنان المصوَّر من خلال الربط بينه وبين الصورة الوحيدة المعروفة لڤيرمير أثناء شبابه التى ظهر فيها بالمواجهة فى لوحة « القوّادة » ( لوحة ٣٦٩ ) ،



لوحة ٣٨١. ڤيرمير: شارع صغير بمدينة دلفت. متحف ريكس بأمستردام.

وفيها نرى الفنان يرتدي القميص نفسه ذى الشرائط وغطاء الرأس نفسه اللذين كان يرتديهما فى لوحة « المصوّر فى مرسمه » باستثناء ياقة المخرّمات « الدانتلا » التى بَطُلَ استخدامها خلال الخمس عشرة سنة المنقضية ما بين رسم اللوحتيْن ، كما أن تسريحة شعره الهوجاء هى ذاتها فى كلتا اللوحتين .

أما شخصية الفتاة المصوّرة فقد أثارت حيرة المؤرخين بما ترتديه من لباس كلاسيكي الطابع وما تتخذه من وضعة كلاسيكية . فيذهب البعض إلى أن ڤيرمير قصد بها « كليو » ربّة التاريخ بدليل المجلّد الذى تسنده إلى صدرها بيسراها والنفير الذى تمسكه بيمناها . ويزعم البعض الآخر أنها تجسيد « للشهرة الحميدة » وهى تتأهّب للنفخ فى نفير المجد ، وأن القناع الجصّي واللفافة والكتاب وقطع النسيج الحريرية المصفوفة فوق المائدة المجاورة رموز موحية بالمناخ الكلاسيكي أو هى شعارات بقية ربّات الفنون وقد لحقها التضاؤل النسبي حتى كادت تضيع تفاصيل معالمها ، غير أننا ندرك من النظرة الأولى العابرة إلى وجه الفتاة أنها امرأة عادية لا إلهة . كما يسترعي انتباهنا أنها نفس النموذج الذى دأب على رسمه فى العديد من لوحاته ، بل هى فى واقع الأمر زوجته كاتارينا أو هى ربما ابنته . وليس معنى أنه جلّل هامتها بإكليل الغار ولفّ جسدها برداء من الساتان الأزرق وزوّد المشهد بالرموز الكلاسيكية أنه صاغ منها إلهة ، فضلا عن أن مثل هذه الرموز التى استخدمها يمكن أن تكون فى حوزة أى فنان . والتفسير الأقرب إلى المنطق هو أن ڤيرمير الذى لم يكن يمتلك أجر أنثى محترفة ليتخذها نموذجا قد لجأ إلى زوجته ليتخذ منها نموذجه بعد أن كساها برداء ربّة الفن أو ثوب الإلهة . كما أنه لا شك كان يرى أن تكرار هذا الوجه بالذات من شأنه ـ شأن تكرار بلاطات الأرضية والنسجيات المرسّمة والخرائط ـ أن يربط بين أعماله برباط وثيق .

وثمة عنصر آخر جدير بالاهتمام فى هذه اللوحة هو صورة الفنان وقد أدار ظهره . ولا نزاع فى أن ڤيرمير قد لجأ إلى حيلة بصرية تتيح له تصوير ذاته من ظهره بأن وضع أكثر من مرآة أمام حامل لوحة الرسم ومثلها من خلفه حتى يتسنّى له رؤية ظهره . ومن الواضح أن ڤيرمير كان حريصا على ألا يصرف نظر المشاهد عن الشخصية المحورية فى لوحته ، إذ كان يدرك الأثر الطاغي للوجه الآدمي وخاصة العينين . ومع ذلك حاول أيضا تخفيف هذا الأثر فى هذه اللوحة ، فأسدل جفنيْ الفتاة بحيث يقع بصرها على المائدة حتى يجعل المشاهد مأخوذا بالمنظر كله لا بنظرة إلى الفتاة فحسب ، فيشدّ البصر أول ما يشدّ قميص الفنان ثم الكتاب الأصفر الذى تحمله الفتاة ثم وجه الفتاة ثم النفير ، وأخيرا ألق ضوء النهار الذى يسقط عليه من جهة اليسار . ونلاحظ فى عالم ڤيرمير التصويري دقيق الإحكام أن ضوءه يفد فى الأغلب من اليسار ، فضلا عن أن الجانب الأيسر من المشهد هو الجانب الذى يؤثر أن يبسط فيه نسجياته المرسّمة التى استخدمها وفق الأسلوب الباروكي إطاراً داخليا للفكرة الرئيسة فى لوحته .

وكمعظم مصوّري الباروك أسقط ڤيرمير الضوء على مشاهده ، غير أن ضوءه كان ضوء الظهيرة الأبيض الصافي فى الطبيعة الهولندية المختلف كل الاختلاف عن الظلال المتلاطمة فى ظلمات رمبرانت . فكان يُسقط إشعاعات ضوء الشمس إسقاطا متكسّرا عبر مسطّحات السجاجيد والأنسجة أو يَدَعُها تنساب انسيابا يسيرا عبر الأدوات الخشبية والنحاس الصقيل ، لتنعكس صاعدة إلى أعلى فتقع على الجبين الشامخ لزوجته أو ابنته التى اتخذها نموذجه . وكما جاءت « رومانسية » رمبرانت سابقة لأوانها ، كانت « بنائية » ڤيرمير هى الأخرى متقدّمة على زمانها .

ويسترعي انتباهنا اشتمال العديد من لوحاته على خريطة ما ، فقد كان الهولنديون مشغولين فى منتصف القرن السابع عشر بعد ظفرهم باستقلالهم بالتوسّع فى مدّ امبراطوريتهم الاستعمارية . والخريطة المرسومة فى هذه اللوحة هى إحدى الخرائط الشهيرة البالغة الدقة ، مهرها رسّامها نيكولاوم پيسكاتوريم بتوقيعه الذى نراه فوق الإطار الداكن وراء النجفة مباشرة . وهى خريطة للأراضي الواطئة عهد أسرة هاپسبورج ، يبدو فيها خليج سفيدرزي والمدن الرئيسة والأماكن الهامة التى يضم شرحها خانات بيضاوية تماثل الأشكال الزخرفية التى ما نزال نراها حتى اليوم على أواني دلْفت الخزفية . ولقد استطاع ڤيرمير أن يجعل من هذه الخريطة إبداعا فنيا لا يبارى ، ذلك أن نقل النقوش المكتوبة والزخارف الثنائية الأبعاد ضمن لوحة مصوّرة يتطلب فى حد ذاته قدرة فنية خارقة للعادة ، لأنها إذا لم تُنجَز إنجازا دقيقاً موفّقا تشكّل عائقا يشوّه العمل الفني المصوّر .

واللافت للنظر أن كل ما تضمّه صور ڤيرمير أشياء أثيرة لديه يعشقها ويتعلّق بها ، وكأنه يتمثّل قول الفنان المصوّر كونستابل حين ذهب إلى أن أفضل ما صوّره هو المكان الذى يعيش فيه . وبالفعل نجد أن ڤيرمير كان يعشق الجدران الصافية البياض والأرضيات الصقيلة ذات المربعات الشطرنجية ونُزُله المتواضع فى ميدان السوق بمدينة دلفت . وفى هذه البيئة الأليفة رسم كل ما كان يتعلق به ويحبه ؛ زوجته وأصدقاءه وأثاث منزله ومقتنياته من اللوحات الأثيرة . وبهذا كان ڤيرمير أعظم المصوّرين الهواة لأنه رسم لإمتاع ذاته دون أن يحاول التكسّب من وراء لوحاته ، ولقد انقضى قرنان من الزمان قبل أن يفطن العالم إلى أن ڤيرمير كان أعظم مصوّري الحياة اليومية الهولنديين .

وتعدّ لوحته هذه أكبر صُوَره حجما وأشدّها تعقيدا ، كما أنها تضم عناصر تقود العين إلى اكتشافات مثيرة . فهناك حذاء المصوّر العجيب الشكل ، ثم الطرف الأحمر لعصا تكأة الرسام ، وورقات الغار الزُّرق التى تزيّن رأس الفتاة . وهناك النجفة التى سنشاهد مثيلاً لها فى لوحة پورتريه أرنولفيني لڤان إيك ، وهناك قناع الوجه الغامض والنسجية المرسّمة السميكة المستخدمة ستارا والتى اتخذها عنصرا لا غنى عنه يتناغم مع مربّعات الأرضية البيضاء والسوداء . وهذه كلها عناصر جذابة لكنها تبدو بلا معنى إذا غاب عنها ضوء النهار . ومن المعروف أن ألوان ضوء النهار نادرا ما تبدو كما ينبغي أن تكون عليه فى التصاوير ، ويعود نجاح ڤيرمير فى تسجيلها تسجيلا يستحوذ على الإعجاب إلى أنه أحد القلائل من عظماء المصوّرين ـ مثل پييرو دلّلافرنشسكا وڤيلاسكيز ـ الذين كانوا يؤثرون دائما الألوان الخافتة ، ولون ضوء النهار عادة خافت . ففى هذه اللوحة التى نحن بصددها نكتشف أن الرداء الأزرق والكتاب الأصفر يؤديان نفس الدور الذى أدّاه رداء المسيح الأحمر فى لوحة « الاقتراع على رداء المسيح قبل صلبه » Espolio ( لوحة ١٧٧ ) للفنان إلجريكو .



لـوحـة ٣٨٢ أ.
ڤيرمير: المصـوّر في
مرسـمـه. متـحف
تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٣٨٢ ب. ڤيرمير: المصوّر في مرسمه. (تفصيل).



لوحة ٣٨٢ ج . ڤيرمير: المصوّر فى مرسمه. (تفصيل).

ولقد عُنى ڤيرمير برسم غرف المنازل عناية تامة مثلما عُنى مصوّرو عصر النهضة الإيطاليون بجسد الإنسان ، فإذا هو يُبدع فى تصوير محتويات الغرف من مقاعد وموائد وأغطية وستائر ونسجيات مرسّمة وطُرَف كالمزهريات والخزفيات والتماثيل المنمنمة ، حتى نخال أننا بين دنيا من العجائب بعد أن كانت مثل هذه المشاهد لا تجعلنا نحسّ بما تنطوي عليه من جمال ، حتى قال الناقد الأمريكي چيمس هونيكر فى وصف هذه اللوحة « إن ڤيرمير قد بلغ فيها غاية الكمال » . وفى هذا المعنى أيضا كتب الأديب الفرنسي جوستاف فلوبير يصف أعمال ڤيرمير : « يخيّل إليّ أن ذروة الفن لا تبلغ مداها بإثارة الضحك أو البكاء أو بتفجير الغضب والانفعال ، وإنما بأن تؤدي ما تؤدّيه الطبيعة ذاتها ، ألا وهو استثارة الأحلام أو استحضارها » .

ومع ذلك كله ظلت هذه الرائعة الفنية فى طوايا النسيان قرابة قرنين من الزمان بعد وفاة ڤيرمير ، واستخدمت أول ما استخدمت سداداً لدين على ڤيرمير كما أسلفت ، إلى أن عُرضت للبيع فى مزاد علني بأمستردام فى عام ١٦٩٦ فحصل عليها أحد مقتني التحف من ڤيينا لقاء ثمن بخس . وفى عام ١٨١٣ اشتراها كونت زرنين نظير خمسين جيلدرا نمسويا باعتبارها إحدى صور پيترده هوخ ولم يتبيّن أنها لڤيرمير إلا فى عام ١٨٦٠ ، إلى أن استحوذ عليها أدولف هتلر ونقلها فى عام ١٩٤٥ إلى متحف تاريخ الفنون بڤيينا حيث يُحتفظ بها حتى الآن .

يقول ولهلم فون بود المتخصّص فى فنون الأراضي الواطئة : « إنه مما يؤسف له أن هولندا لم تكن خلال القرن السابع عشر كريمة مع فنانيها مثل ڤيرمير ورمبرانت وهالس وهوبيما وغيرهم بينما كانوا هم السبب الأول فى تخليد مجد بلادهم عبر سني التاريخ » . وهو قول حق ، فما أحوج الفنانين إلى ما يتوّج هاماتهم بأكاليل الغار شأنهم فى ذلك شأن الأبطال المؤلّهين قديما . ولعل ڤيرمير كان يراوده هذا القول حين شرع فى رسم إكليل الغار الذى نراه أمام أعيننا فى هذه اللوحة . مَنْ يدرى ؟

ونحن إذا ما تتبّعنا ڤيرمير إلى نهاية المطاف لا كتشفنا أنه فى أخريات حياته وقد ألمّ به المرض الذى عجّل بموته المبكر قد فقد شيئا من دقته التى لا تكاد تخطىء . وعلى حين زادت مهارته التقنية مع خبرته تضاءلت قدرته على فرض قانونه الذاتي على ما يحيط به شيئا فشيئا ، وما لبثت « التفاصيل » أن غمرت لوحاته مثلما تزحف الأعشاب على الحدائق واحتشدت بالتعقيدات التى يفرضها « الواقع » الذى عاد من جديد يتسلّل إلى أعمال الفنان . ولكن ما كاد الجدار ينشرخ حتى غمرت الواقعية كل شيء ، كما ازدادت تكويناته الفنية تعقيدا وتدهورت ألوانه وتفسّخت ، وجنحت أنغامه الزرقاء والصفراء الصافية نحو الألوان الحمراء والبنية الدكناء ، وهى ظاهرة يفسّرها علماء النفس بأنها تعكس الاضمحلال الصحّي والبدني وقد بدأ ينخر فى كيان الفنان .

## فرانز هالس ( ١٥٨٠ ـ ١٦٦٦ )

وبين النقيضين رمبرانت المتأملّ وڤيرمير الموضوعي ثمة فنانون ثلاثة تكشف تصاويرهم عن السلّم الوجداني لمعاصريهما من المصوّرين ، نستهلّهم بفرانز هالس الذى تنطق صوره بالمرح الفيّاض ، فقد عكف على تصوير أهالي مدينته هارلم ، فصوّر المشاجرات بين زوجات الصيّادين والضباط المخمورين وروّاد الحانات السّكارى ( لوحة ٣٩٨ ) ، ووفّق فى هذه الصور كلها إلى أن يسبغ عليها حيويّة دافقة ونبضا رفّافا . ولقد أعانه على هذا تأثّره بعشيرته سيئة السمعة والخارجة على تعاليم الكتاب المقدس التى التزمت بها طبقة التجار البورجوازية . وفى مرحلته الأولى كان شديد الاهتمام بالمظهر لا بالجوهر ، لكنه فى مرحلته الأخيرة عندما طاردته الديون والأمراض والشيخوخة ووقع تحت تأثير رمبرانت تخلّى عن ألوانه الرفّافة ولمساته الخفيفة ليغوص فى موضوعات أشدّ جدّية وأصعب تناولا .

وقد تخصّص هالس فى رسم لوحات الپورتريه ، وعلى الرغم من أن فترة ذيوع صيته كانت قصيرة إلا أنه أنجز عددا من أبرع الصور الشخصية فى تاريخ فن التصوير بعد أن يمسك بتلابيب أدق تفاصيل مَنْ يرسمه منْ ومضة عينه ولفتة كتفه إلى ثنيّات ثوبه ، على نحو ما نرى فى لوحة المهرّج عازف العود ( لوحة ٣٨٤ ) ولوحة « الفارس الباسم » ( لوحة ٣٨٥ أ ، ب ) ، هذا إلى قدرته على رسم أطياف من الألوان متآلفة ليس فى تجاورها ما يحسّ المشاهد معه نشوزا . يقول مؤرخ الفن الأمريكي چيمس هوكنر فى وصف أعماله : « يمدّ أبطاله أيديهم نحوك عبر العصور حتى لتأخذنّك الدهشة كيف لا ينهضون مبارحين أُطُر لوحاتهم كي يصافحوك » .

وفى لوحة « البوهيمية » ( لوحة ٣٨٦ ) نشهد ساقيةً فى إحدى حانات هارلم التى كان يتردّد عليها هالس ، وهو فى هذا يكاد يكون متأثرا بأسلوب كاراڤاچيو فى تصوير عامة النساء اللاتي كان يؤثر تصويرهن على تصوير نساء الطبقة البورجوازية الهولندية ، فأسرف فى تصوير پورتريهاتهن ومن بينها صورة هذه « البوهيمية الباسمة » ، تلك الفتاة اللعوب المتوردة الخدّين الضيقة الصِّدار المشرئبّة النهدين الشّعثاء الشعر صاحبة النظرات الداعية والملامح والأعضاء غير المتماثلة وإن تك كلها مترعة بالحيوية الدفّاقة المَجْلُوّة بالضوء الجانبي الساقط عليها . فلم يكن من الممكن الكشف عن تلقائية هذا الپورتريه العَجِل السريع إلاّ على يد فرانز هالس وضربات فرشاته الخاطفة كالومضات . وعلى حين كان كاراڤاچيو وأتباعه يبعثون الحياة فى منجزاتهم من خلال حيوية إشعاعات الضوء الساقطة على الظلال استبدل بها هالس خطوطا تصويرية تستنفر تلقائيتها وحيويتها ، مضيفاً إلى ذلك كله التعبير عن خفّة ظلّه ومرحه ، وإذ كان الضحك فى فن التصوير بالغ الندرة فلا سبيل أمامنا إلا أن نلاحظ ما تنطق به لوحاته من بهجة ومرح وحبور وإقبال على ملذّات الحياة .



**لوحة ٣٨٤. فرانز هالس: المهرّج عازف العود. متحف اللوفر.**

على أن هالس شأنه شأن رمبرانت كان صاحب أسلوب مستقل لم يستقبله الذوق الهولندي بما هو جدير به من تقدير ولم ينل حظه من التمثّل والاستيعاب، فمات فقيرا مغمورا في وقت كانت هولندا تحتشد فيه بأعداد لا حصر لها من المصوّرين الذين بذلوا كل ما بوسعهم لإرضاء أذواق جماهيرهم، فمضى أمثال رمبرانت وهالس دون أن يظفروا بتقدير مواطنيهم.



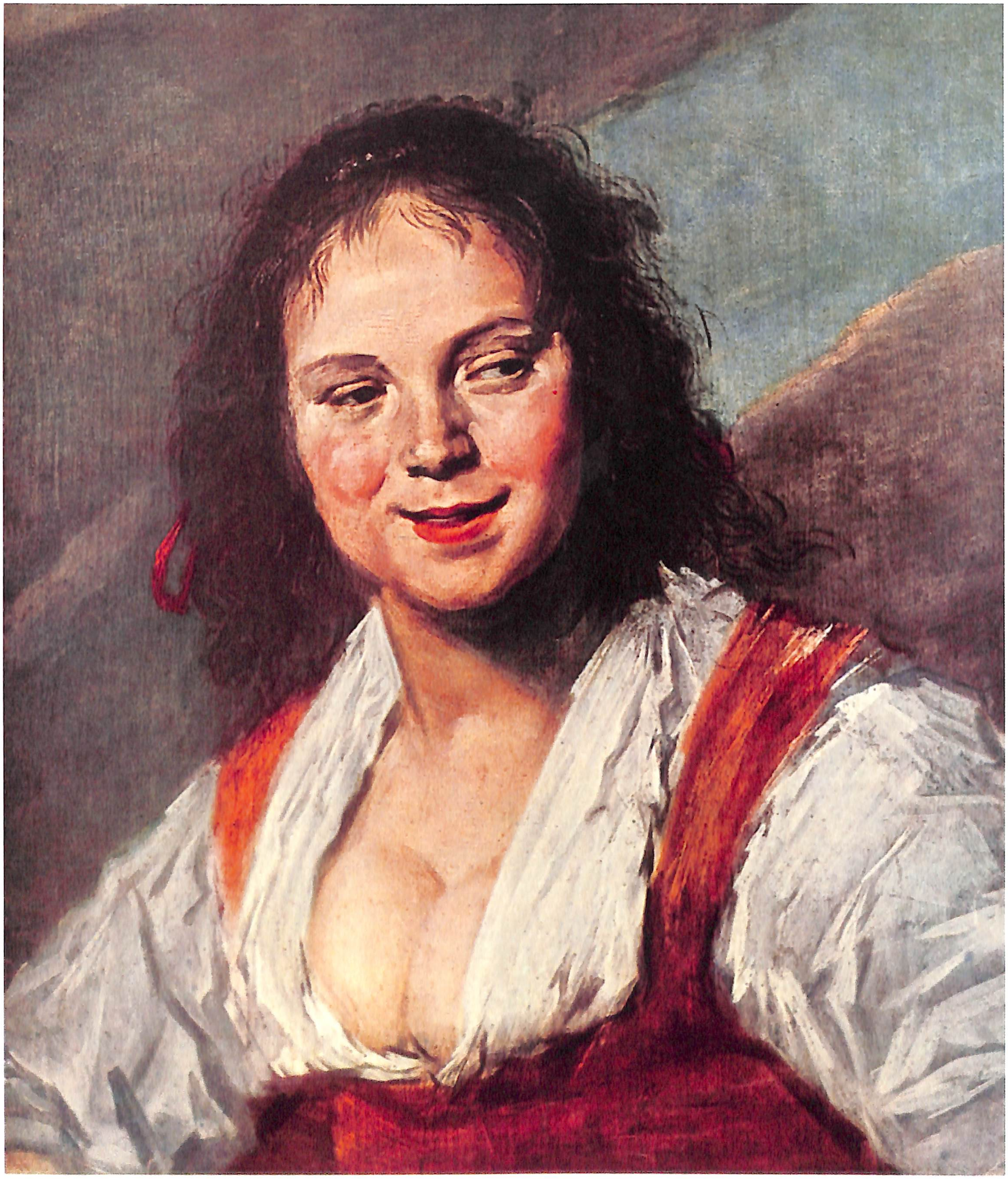
لوحة ٣٨٣. فرانز هالس.
مأدبة ضباط سريّة القديس
چورچ. متحف فرانز هالس.





لوحة ٣٨٥ أ. فرانز هالس. الفارس الباسم. مجموعة والاس بلندن.

لوحة ٣٨٥ ب. فرانز هالس.
الفارس الباسم. (تفصيل).



لوحة ٣٨٦. فرانز هالس. البوهيمية. متحف اللوڤر.



لوحة ٣٨٧. يان ستين: خلع الضِّرس على قارعة الطريق. لاهاي.

## يـان سـتين (١٦٢٦ ـ ١٦٧٩)

و

من بين مصوّري الحياة اليومية الهولنديين يان ستين Jan Steen الذى عمل بلاهاى ودلْفت حيث كان يدير مصنعا للجعة وليدن التى امتلك فيها فى أخريات أيامه فندقا ، وقد اشتهر بخفة ظلّه وبصوره الفكهة الهازلة التى تدور حول الحياة اليومية ، غير أن حسّه الفني العميق قد جنّبه السقوط فى هوّة السّوقية . ومن بين لوحاته الشهيرة لوحة « خلع الضرس على قارعة الطريق » ( لوحة ٣٨٧ ) .



لوحة ٣٨٩. بيتر ده هوخ: غرفة حفظ المؤن والآنية الفضيّة والخزفية والزجاجية. متحف ريكس بأمستردام.

## بيتروده هوخ (١٦٣٢ ـ ١٦٨٣)

ومع أن بيترده هوخ Pieter de Hoogh لم يولد مثل ڤيرمير في مدينة دلفت إلا أنه يُعدّ رغم ذلك من بين مصوّري مدينة دلفت ، فقد ظهرت أحسن تصاويره خلال إقامته فيها ما بين عامي ١٦٥٤ . ١٦٦٢ . وتطالعنا صوره بكل ما حفلت به صور ڤيرمير من دراسة هادئة لأُلفة الحياة المنزلية الوادعة ومن تسلّل الضوء داخل الحجرات إلى جمال الجدران البيض وإلى ما بين قوالب الطوب من تفاوت . على أن ده هوخ كان يؤثر استخدام الألوان الدافئة ، كما تتجلّى الحركة في صوره بأكثر مما تتجلّى في صور ڤيرمير ، ومع ذلك لا تُشكّل شخوصه الموضوع الرئيس . ومشهد « غرفة حفظ المؤن والأواني الفضية والخزفية والزجاجية » دليل على أن الفنان قد قصد تصويرها بادىء ذى بدء قبل تصويره المرأة والطفلة ( لوحة ٣٨٨ ) . ويكشف لنا إيقاع الصورة أن التكوين مشكّل بعناية شديدة من مجموعة من المربعات والمستطيلات والمثلثات ، ومن المستبعد ألا يكون الفنان قد فعل ذلك عن قصد وتدبير . كما يتجلّى لنا اهتمام الفنان بتسجيل تباين القيم اللمسية بما صوّره من أدوات وعتاد كبلاطات الأرضية وألواح النوافذ الزجاجية وصوان خشب البلوط واللوحات المصوّرة المعلقة على الجدران والأوعية الفضية والمقاعد والتفاصيل الدقيقة لثياب السيدة والطفلة . وكان ده هوخ يجد متعة شديدة في تسجيل أثر الأضواء على اللون ، مؤمنا بأن الضوء مغناطيس يشدّ العيون ، وأن اهتزازاته تضفي على داخل المنازل قدرا من الحيوية والحركة ، غير أنه كان يلجأ دائما إلى الضوء الخافت حتى يوا كب ما تتحلّى به مثل هذه المشاهد من هدوء وسكينة . كذلك كان يجد متعة كبرى في تكوين الأشكال وبثّ الإيقاع بين مكوّنات الصورة دون أن يحفل كثيرا بتصوير الجدران والنوافذ والأرضيات تصويرا فوتوغرافيا . ومع أنه كان على دراية تامة بقواعد المنظور التى لم تَفُتْ أياً من مصوّري القرن السابع عشر إلا أنه أوحى بالفراغ الثلاثي الأبعاد من خلال أثر الضوء على نافذة المخزن الصغير غير الشفّافة وعلى الحوائط بفضل الضوء المنسرب من خلال النافذة المفتوحة والموحية للمُشاهد بأنها تطلّ على الطريق .



لوحـة ٣٨٩. هوبيـما:
طاحونة الميـاه. متـحف
تاريـخ الفنـون بڤيينـا



لوحة ٣٩٠. هوبيما:النهج
المحفوف بالشجر. الناشونال
جـاليـري بـلـنـدن

## هـوبيـمـــا (١٦٣٨ ـ ١٧٠٩)

و

يعدّ هوبيما Meindert Hobbema من غير شك أعظم مَنْ صوّر المناظر الطبيعية الهولندية فى النصف الثانى من القرن السابع عشر ، ويقال إنه تتلمذ على رويزديل الذى يشترك معه فى بعض سماته وإن لم يمتلك طاقاته الخارقة . وتحفل كثرة من متاحف العالم ومعارضه بلوحات من إنتاجه يسجل فيها بعذوبة شديدة الغابات والحقول وطواحين المياه ( لوحة ٣٨٩ ) والمدقّات المتعرّجة وجداول الماء والأكواخ ، وتعدّ لوحة « النهج المحفوف بالشجر » The Avenue Middleharnis رائعته المتميزة ( لوحة ٣٩٠ ) ، ويحتفظ بها الناشونال جاليري بلندن ضمن مجموعة أخرى من ثماني لوحات للفنان نفسه ، وهو ما كان له تأثير كبير على مصوّري المناظر الطبيعية الإنجليز .



لوحة ٣٩١ . يان ڤان هويسوم: طبيعة ساكنة. زهور وعناقيد عنب. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

## يان ڤان هوِيسُوم (١٦٨٢ ـ ١٧٤٩)

**و**

نبغ من بين مصوّري الزهور الهولنديين يان ڤان هويسوم Jan Van Huysum الذى تتلمذ على أبيه چوستوس هويسوم وكان هو الآخر مصوّراً للزهور. وقد مارس التصوير طوال حياته بأمستردام سواء بالألوان الزيتية أو المائية، واشتهرت لوحاته الزيتية بالتكوين الفني البالغ الإتقان وثراء التفاصيل الدقيقة، وكان اقتصاره على عناصر فائقة البساطة فى خلفيات لوحاته الفضل فى مضاعفة أثر ألوانه على المُشاهد (لوحة ٣٩١، ٣٩٢).



لوحة ٣٩٢. يان ڤان هويسوم: طبيعة ساكنة. زهور. الناشونال جاليري بلندن.

الفصل الثامن

# البَارُوك الفلَمنكي

**بدأ** التصوير الفلمنكي مع الازدهار العظيم للفن القوطي خلال المرحلة الأخيرة من العصور الوسطى ، وهى المرحلة التى أسهمت فيها مدرسة برجنديا للترقين الفاخر للمخطوطات ، ونمت أثناءها حركة التصوير فى حوض الراين ، بينما هيّأ نهوض المدن التجارية الغنية مثل بروج Bruges الرعاية الفنية لكل من التصوير الديني وفن البورتريه . وعلى الرغم من إطلاق اسم النهضة « الفلمنكية » على مرحلة الازدهار الأولى للفن الفلمنكي إلا أنها فى الحق تشمل شمال الأراضي الواطئة وجنوبها في آن معاً إذ لم يكن قد لحقها التقسيم بعد .

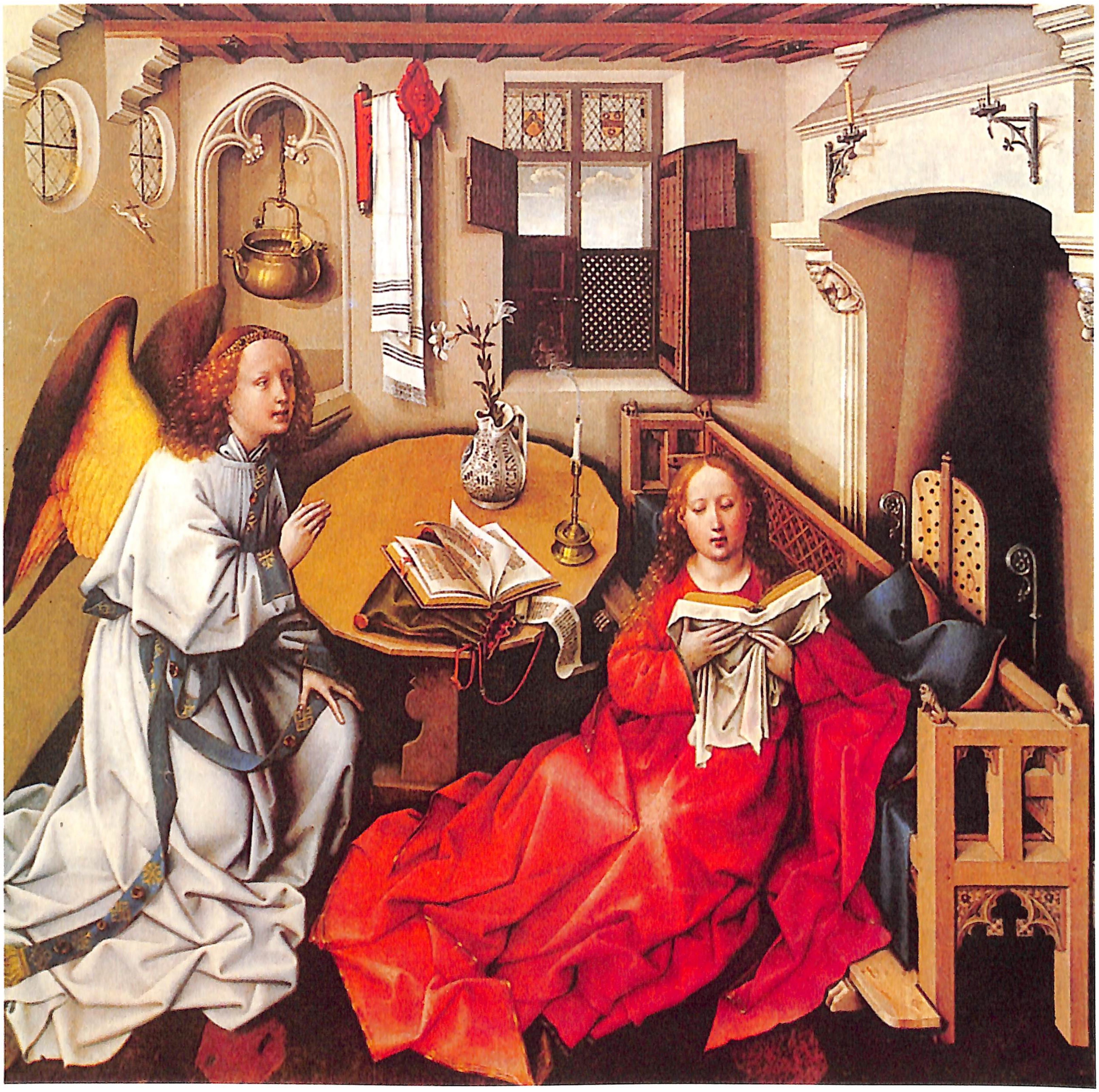
وتضم المرحلة الفلمنكية الأولى روبرت كامبين والشقيقين هوبرت ويان ڤان إيك وروچييه ڤان درْ ويْدنْ وهانز مِمْلنْك وپيتروس كريستوس وديرك بوتس وهوجو ڤان در خوز وچيرارد داڤيد وهيرونيموس بوش وپيتر برويجل ، كما ظهر خلال القرن السادس عشر فريق احتذى تأثيرات عصر النهضة الإيطالية من أمثال كونتين ماسيس ويان جوسارت . أما المرحلة الفلمنكية الثانية ـ وهى المرحلة الفلمنكية البحتة ـ فقد شغلت القرن السابع عشر حينما بزغ في جنوب الأراضي الواطئة الخاضع للحكم الإسپاني نجم روبنز العظيم الذى دار فى فلكه العديد من الفنانين يأتي فى مقدمتهم أنطوني ڤان دايك وچوردانز . ثم ما لبث الخسوف أن لحق بالفن الفلمنكي إلى أن استرد الحياة من جديد خلال القرنين التاسع عشر والعشرين على أيدى چيمس إنسور Ensor ورينيه ماجريت Magritte وهانز پرميك Permeke .

# أستاذ فليمال (١٣٧٨ ـ ١٤٤٤)

وقد لا تكون الهوّة الفاصلة بين فن إيطاليا وفن شمالي أوربا شديدة الاتساع ، ولكنها هوّة على أي حال . فحين بزغت شمس عصر النهضة وشاعت كان ثمة ثالوث من الفنانين الفلمنكيين بلغوا بفن تصوير العصور الوسطى الذروة ، هم « أستاذ فليمال » Maitre de Flemalle ، ويان ڤان إيك Jan Van Eyck وروچييه ڤان درْ ويْدنْ Van der Weyden ، وقد وُلدوا جميعاً فى سنين متقاربة لا تتجاوز العشرين خلالَ الرُبع الأخير من القرن الرابع عشر . وهى الحقبة نفسها التى وُلد فيها الثالوث الفلورنسي الذي بلغ الغاية فى فنون النحت والتصوير والعمارة ، وأعنى به دوناتللو ومازاتشيو وبرونليسكي . وعلى الرغم من الرأى القائل بأنه كان ثمة خلاف فكري بين الفن فى شمالي أوربا وجنوبيّها خلال القرن الخامس عشر ، فليس ثمة ما يدعونا إلى اعتبار فن الشمال كان خاتمة العصر الوسيط أو كان الزفرة الأخيرة التى زفرها ذلك الفن ، بل كان الأمر على العكس من هذا وذاك ، فلقد كان ـ كما قدمت ـ القمة التى بلغها فن العصر الوسيط من الرفعة والسموّ . وما ننكر أنه كان ثمة تبادل فكري بين الفنين الشمالي والجنوبي ، غير أن ما سرى من ابتكارات الشمال القوطية صوب الجنوب فاق ما سرى من الجنوب إلى الشمال . وما أكثر المؤرخين المعاصرين الذين يعدّون تسمية هذا العصر باسم عصر النهضة أو الإحياء من الخطأ بمكان ، أو هو على الأقل حُكم يشوبه الشطط والمغالاة فى التقييم . ومثَلُ هذا مَثَل الإصرار على تصنيف الكاتدرائية القوطية ـ وهى على ما هى عليه من تعبير راق عن صفاء المَنطق ووحى الإلهام ـ ضمن حقبة تُسمّى هى الأخرى خطأ بالعصور المظلمة ، فالفن والمعرفة فى رأيهم لم يكونا فى حاجة إلى إحياء ، لا سيما فى الشمال الأوربي الذى ظل مزدهراً عصوراً طويلة . وإذا كان فن الشمال قد بدا قوطياً فى جوهره خلال الخمس والسبعين سنة الأولى من عصر النهضة الإيطالية ، فلم يكن ذلك عن جهل أو عجز من الفنانين ، بل كان مرجعه إلى اختلاف فى اختيار الأسلوب . وإلى روچييه ڤان دِرْ ويْدِنْ الذى كان أصغر الثالوث الفلمنكي سنّاً يرجع الأخذ بهذا الاختيار .

وجاء ازدهار العبقرية الفلمنكية بغتة نتيجة هزيمة الفرنسيين فى معركة أَزِينْكُور Agincourt[٧٠] فى عام ١٤١٥ ، وكان روچييه وقتذاك فى الخامسة عشرة من عمره . وحتى هذا التاريخ كان معظم فنّاني الأراضي الواطئة الشّبان مُسْتَدْرَجين بعيدا عن وطنهم فى باريس أو بورچ أو ديچون ، وهى المقار الكبرى لمدارس ترقين المخطوطات ولأغْنَى رعاة الفن الإقطاعيين . ولكن بعد هزيمة أزينكور وانتقال فيليب الطيِّب وحاشيته المترفة من برجنديا إلى الفلاندر توقّف سيل هجرة أولئك الفنانين بعد أن تكفّل وطنهم بأن يكلَ إليهم أرقَى المهام الفنية . وكان يمكن ألا يكون لهذا الانتقال الجغرافي أية أهمية إذا اقتصر الأمر على مجرد انتقال مراكز الإنتاج الفني ، ولكن الأمر كان خلاف ذلك تماما ، إذ ما لبثت هذه المواهب أن غيّرت اتجاهها التعبيري مستجيبةً إلى نداء البيئة الجديدة عليهم وهى البيئة البورجوازية التى انتقلوا إليها مخلّفين وراءهم بيئة الملوك والأمراء ، فلقد كان هؤلاء الفنانون مضطرين فى فرنسا إلى الانسياق وراء مطالب البلاط بالتزام الروعة والحذلقة والعذوبة التى اتصف بها « الطراز القوطي الدولي » ، وهو كما أسلفت لون راق من الفن القوطي انتشر خلال القرن الرابع عشر ومستهل الخامس عشر ، تميّز بالمعالجة الغنائية المتكلّفة للموضوعات المصوّرة ، وانطوى على الخطوط الرقيقة المتدفّقة والتلوينات الناعمة الأخّاذة . وما لبث هؤلاء الفنانون أن وجدوا بالإضافة إلى تلبية مطالب الأرستقراطية المتهاوية رعاة جددا للفن من طبقة التجار وأصحاب المصارف الذين أصبحوا الفئة الموسرة المتحكّمة فِعْليًا في المجتمع الأوربي .

وكان الفنانون يُخْضعون « السماء » فى تصويرهم لتقاليد الطبقة الأرستقراطية ، فيخلعون عليها صورة البلاط الملكي حيث تتبوّأ السيدة العذراء مركزها بوصفها « ملكة السماء »[٧١] ، كما تُصوَّر أحداث تتويجها فى منمنمات مصوّرة تعكس الساعات البهيجة فى حياة البيئة الأرستقراطية . ومع ذلك فنادرا ما اتخذت العذراء فى تصاوير الأساتذة الفلمنكيين الفرنسيين ذلك الطابع « الملكي » ، بل على العكس كانت تُصوَّر وكأنها إحدى ربّات القصور العريقات ، تسلب اللبَّ بدلالها وأناقتها أكثر مما توحي بالجلالة الملكية دنيويةً كانت أو أخروية . وعلى حين كان هذا المفهوم هو الكمال المنشود بالنسبة لعشّاق « الطراز القوطي الدولي » ، فلم يكن ثمة معدى من تغيير الدور الذى تؤدّيه العذراء وتجديد البيئة التى تظهر فيها بالنسبة لطبقة التجار وأصحاب المصارف . وقد وقع هذا التحوّل بعد قرابة عشر سنوات من معركة أزينكور على يد أستاذ فليمال Maitre de flemalle فى صورة « البُشارة » ( لوحة ٣٩٤ ) التى تتوسّط لوحة الهيكل المملوكة سابقا لأسرة ميرود Merode altarpiece ، حيث نرى العذراء لأول مرة شأنها شأن أى فتاة من سواد الشعب ، كما تجري أحداث البشارة داخل غرفة عادية فى أحد المنازل تحتشد بالمقتنيات المحبّبة إلى قلوب طبقة التجار . ويُعنَى الفنان عناية خاصة بكل ما ينتمي إلى الحياة الدنيا بسبب ، مُتلذِّذاً باستعراض مهارته التقنية فى تمثيل وسائلها وأدواتها والتعبير عن سطحها وملمسها . وعلى الرغم من أن واقعة « البشارة » هى فى حقيقتها معجزة إلهية إلا أنها لا تتخذ هذا البُعد في هذه اللوحة ، لأن أستاذ فليمال لم يقصد التعبير عن معجزة ما حين صوّر الملاك فى رائعة النهار وسط عتاد الحياة اليومية ومجموعة الأثاث الفاخرة التى تزخم المكان ، وإنما آثر فى تناوله لهذا الموضوع الديني وغيره الاستعانة بلغة الرمز تاركا للمُشاهد حرية التفسير الوجداني حسبما يتراءى له ، وهو ما يُضفي على هذه اللوحة سحرا وأناقة آسرة ليس مردّها في حقيقة الأمر إلى الشحنة الدينية العاطفية . وهو أسلوب ظفر بإعجاب معاصريه وكان يَبِينُ لهم أشد وضوحا مما يَبِينُ لنا الآن ، فالزنابق الزاهية فى المزهريّة ترمز إلى نقاء مريم ، كما تحتوي بتَلاتها البيضُ علَى قلب ذهبيّ يمثّل المسيح فى رحمها ، على حين تمثّل خيوط الضوء السبعة التى تخترق إحدى النافذتين المستديرتيْن « منَح روح القُدُس السبع » ، يرمز الوعاء النحاسي المصقول فى أعلى يسار اللوحة إلى مريم بوصفها « الوعاء الطاهر » . أما الشمعة المطفأة فوق المائدة والتي ما يزال الدخان يصّاعد من ذبالتها فأمرها جدّ محيّر ولعلها ترمز وهى موقدة إلى الإشراق الإلهي ، كما قد يعني انطفاؤها لحظة البشارة أن الإله قد تجسّد فى شخص إنسيّ



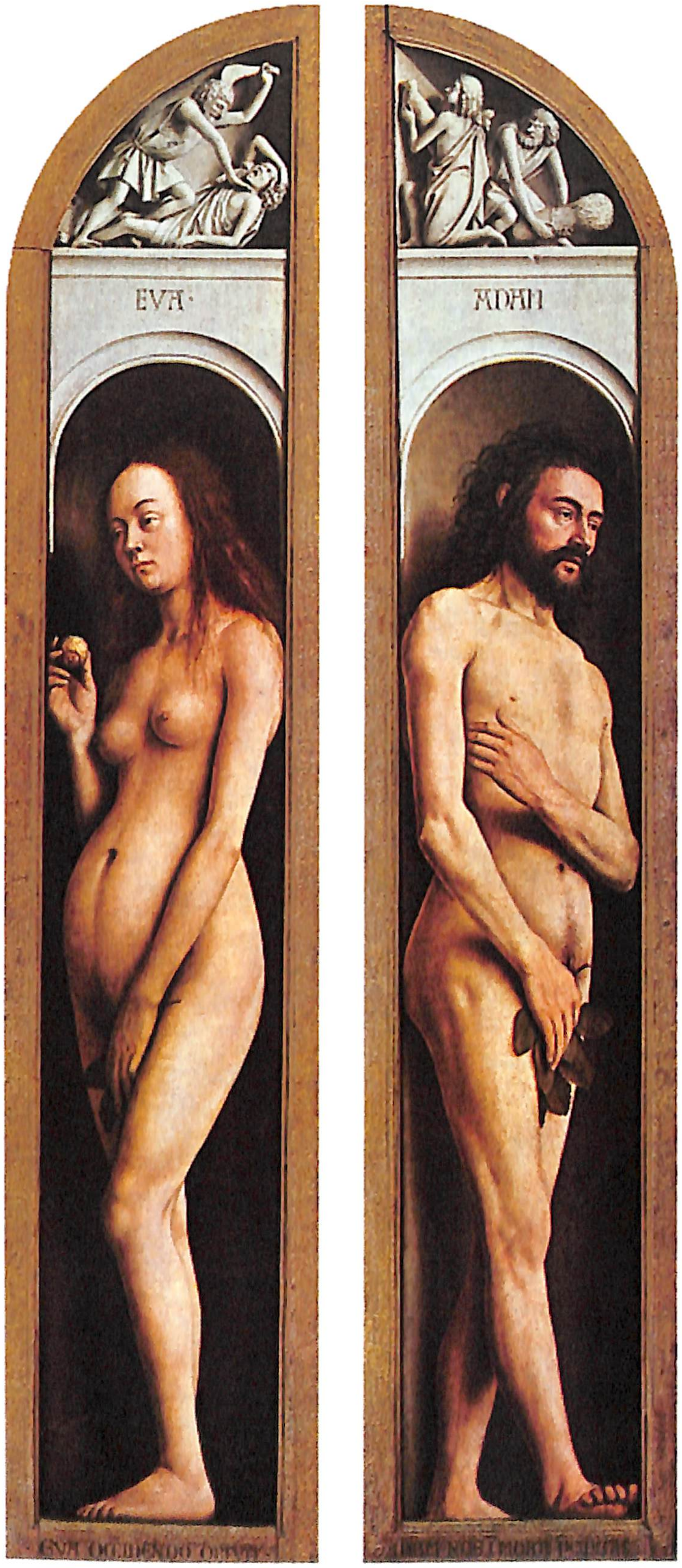
**لوحة ٣٩٤ . أستاذ فليمال: البُشارة. متحف متروبوليتان بنيويورك.**

لوفق العقيدة المسيحية . ويقينا إن أستاذ فليمال ـ الذى قد يكون هو نفسه المصوّر روبرت كامپين ـ قد ولع بالدنيا لذاتها بوصفها ظاهرة مرئية ، مما جعله حليفا طبيعيا لذلك الفريق الذى غيّر موازين القوى وحدّد شخصيّة عصر النهضة من خلال الإيمان المتزايد بالقيم المادية الملموسة على حساب القيم الروحية والصوفيّة .

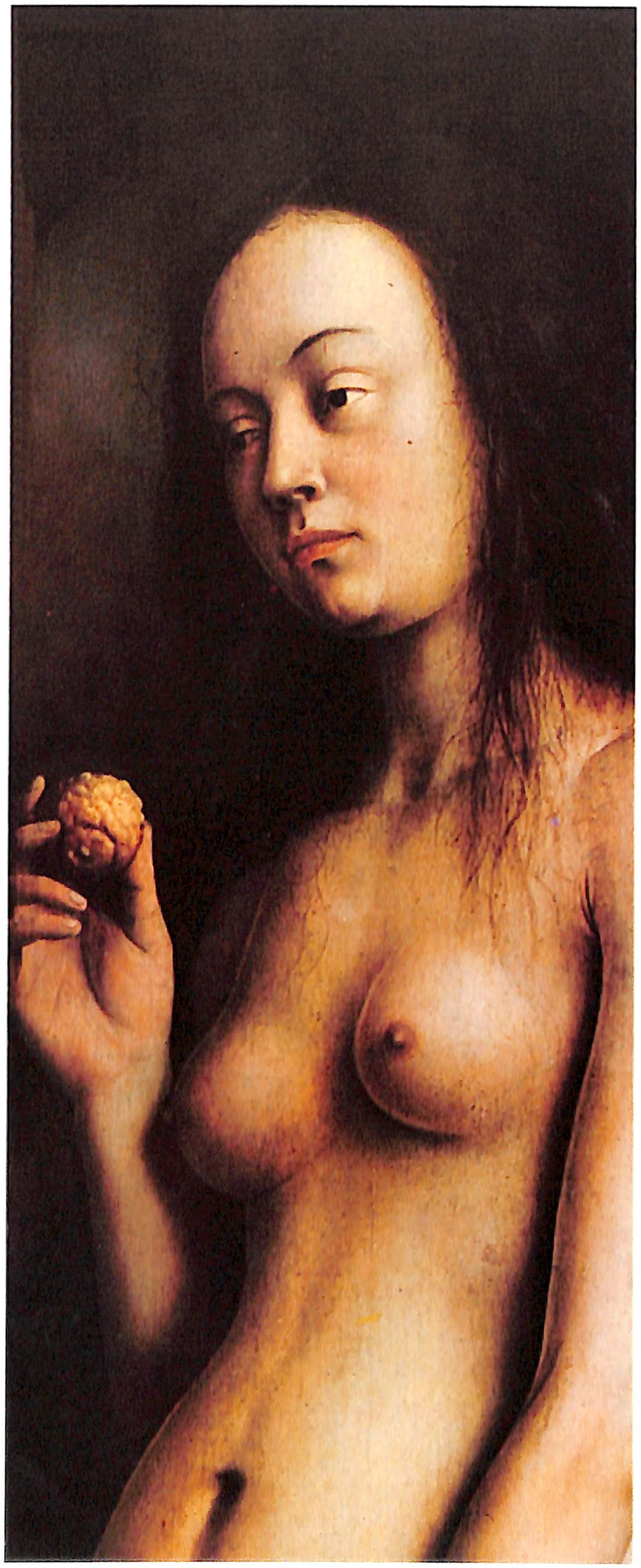
# يان ڤان إيك (١٣٩٠ ـ ١٤٤١)

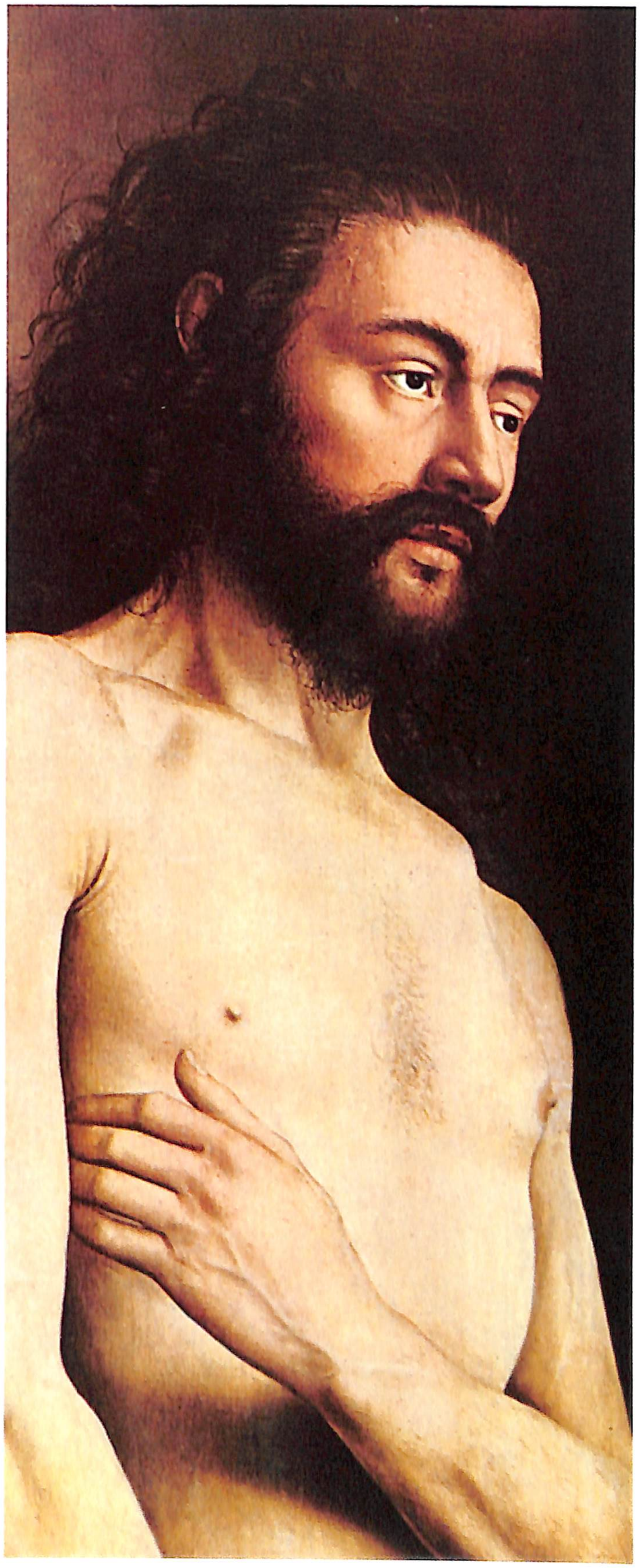
ومن أبرز طلائع هذا الفريق الفلمنكي المصوِّر يان ڤان إيك Jan Van Eyck ، ذلك أن مجتمع التجار الذى اندفع بشدّة وراء الكشف والاستطلاع والمغامرة لم يقنع بشدّ الفنانين نحو العالم الدنيوي فحسب بل حفزهم أيضا على الابتكار والتجديد . فلوحتا « آدم وحواء » من تصوير يان ڤان إيك واللتان تقاربان الحجم الطبيعي كانتا من الجرأة بمكان كبير لأنهما من أوليات الصور الضخمة العارية فى تصاوير شمال أوربا ، بل إن عريهما ما يزال حتى يومنا هذا يثير الإعجاب في عيون النظارة إلى حدّ الانبهار ( لوحة ٣٩٥ أ ، ب ) إذ كان ڤان إيك يجد فى المظهر الطبيعي نبعاً ثرّاً يغترف منه أكثر مما تشدّه الابتكارات المثالية ففاق فى ذلك أستاذ فليمال . وهكذا تكشف صورتا آدم وحواء فى هذه اللوحة عن تقييم جديد للشكل الآدمي ، عبّر عنه الفنان بإدراك أكثر تقدما لقواعد المنظور وقوانين استخدام الضوء . فعلى حين كان آدم رمز الخطيئة الأصلية يبدو على الدوام منحنيا من فرط خزيه وندمه نراه الآن يقف منتصبا داخل كوّته باعتباره الإبداع الأول للخالق . وتتخذ حواء وضعة طبيعية يلعب الضوء والظل دورا بارزا فى تجسيمها لتبدو فى واقعها الطبيعي الحيّ على الرغم من شكلها التقليدي الذي عهدناه فى الطراز القوطي الدولي بثدييْها الناهدين وبطنها المنتفخة .

وفى مبدأ الأمر شارك يان ڤان إيك شقيقه هوبرت العمل إلى أن استقل بنفسه بعد وفاة الأخير ، ثم عكف على تجاربه فى تطوير فن المنظور والتصوير الزيتي الذى بدأه « أستاذ فليمال » ، وكانت هذه التجارب جميعاً تقنيات مبتكرة تستجيب لذوق الفن الواقعي الجديد وتتوافق معه ، فقد أتاحت الألوان الزيتية سلّما للتدرّجات اللونية أشدّ غزارة ورقة من مواد التلوين السابقة ، فضلاً عن إمكانيات التدرّجات اللونية التى لا يعوق اضطرادها شيء لتحديد اتجاه الضوء وكثافته تحديداً واقعياً . فحتى القرن الخامس عشر كان التصوير مقصورا على استخدام التمپرا Tempera ، وهى مزيج من المساحيق اللونية وصفار البيض كان مناسباً لإظهار التفاصيل الدقيقة والألوان الساطعة لكنه لا يتجاوز مرتبة وسطى بين القتامة والإشراق ، فالألوان الدكناء ما تلبث أن تخفت إذا رُسمت بمزيج التمپرا ، والألوان الفاتحة تكاد تتحوّل إلى البياض فاقدة ذاتيتها . ولا ندري على وجه اليقين حتى الآن ماهية المواد الفعلية التي استخدمها أستاذ فليمال وتعهّدها الشقيقان هوبرت ويان ڤان إيك بالتحسين والتجويد . على أنه من المعروف أنهم بدأوا باستخدام طبقة من التمپرا غشّوها تارة بمسحة زيتية لامعة شفّافة تُكْسب الألوان بريقا ، وتارة أخرى غشّوها بلمسات متجاورة بالغة الدقة من طبقات اللوَن الشفّاف أو الكامد وفقا لاحتياجات التكوين . وبهذا أصبح فى الإمكان رفع درجة أي لون رونقاً وتألّقاً ، كما احتفظت الألوان القاتمة بحيويتها ، فعلى حين أخذت الألوان الداكنة تتدرّج دُكنة حتى تغدو فاحمة السواد ، أخذت الألوان الفاتحة فى التدرّج بمنأى عن البياض الجيري ، وهكذا تتهادى التدرّجات من درجة إلى أخرى من اللون ذاته بسلاسة توحي بسيولة وتدفّق الضوء الحقيقي عبر أى مسطّح .




لوحة ٣٩٥ أ. يان ڤان إيك: آدم وحواء. كاتدرائية سان باڤون. جنْت.





لوحة ٣٩٥ ب. يان ڤان إيك: آدم وحواء. كاتدرائية سان باڤون. جِنْت. (تفصيل).

على أننا قد نُجانب الصّواب إذا افترضنا أن التصوير الزيتي هو من ابتكار ڤان إيك ، فلقد ظهرت هذه التقنية أول ما ظهرت فى الأراضي الواطئة وألمانيا خلال القرن الرابع عشر ، لكنها اكتسبت كمالها على يد ڤان إيك ، حتى غالى بعض النقاد فى الانبهار به وكأنه صاحب سرّ خَفيّ فى تقنية الألوان الزيتية لم يفضّه أحد غيره . ومع هذا فمن المؤكد أنه كان يتمتع بمهارة فائقة فى استخدام العجائن اللونية بحذق ومنهجية خاصة به ، وكان يستخدم وسيطاً نقيّاً مضافاً إليه بعض البرنيق لمساعدته على جفاف اللون بسرعة حتى يستطيع مواصلة العمل دون حاجة إلى التوقف يوماً أو بعض يوم فى انتظار أن يجفّ اللون .

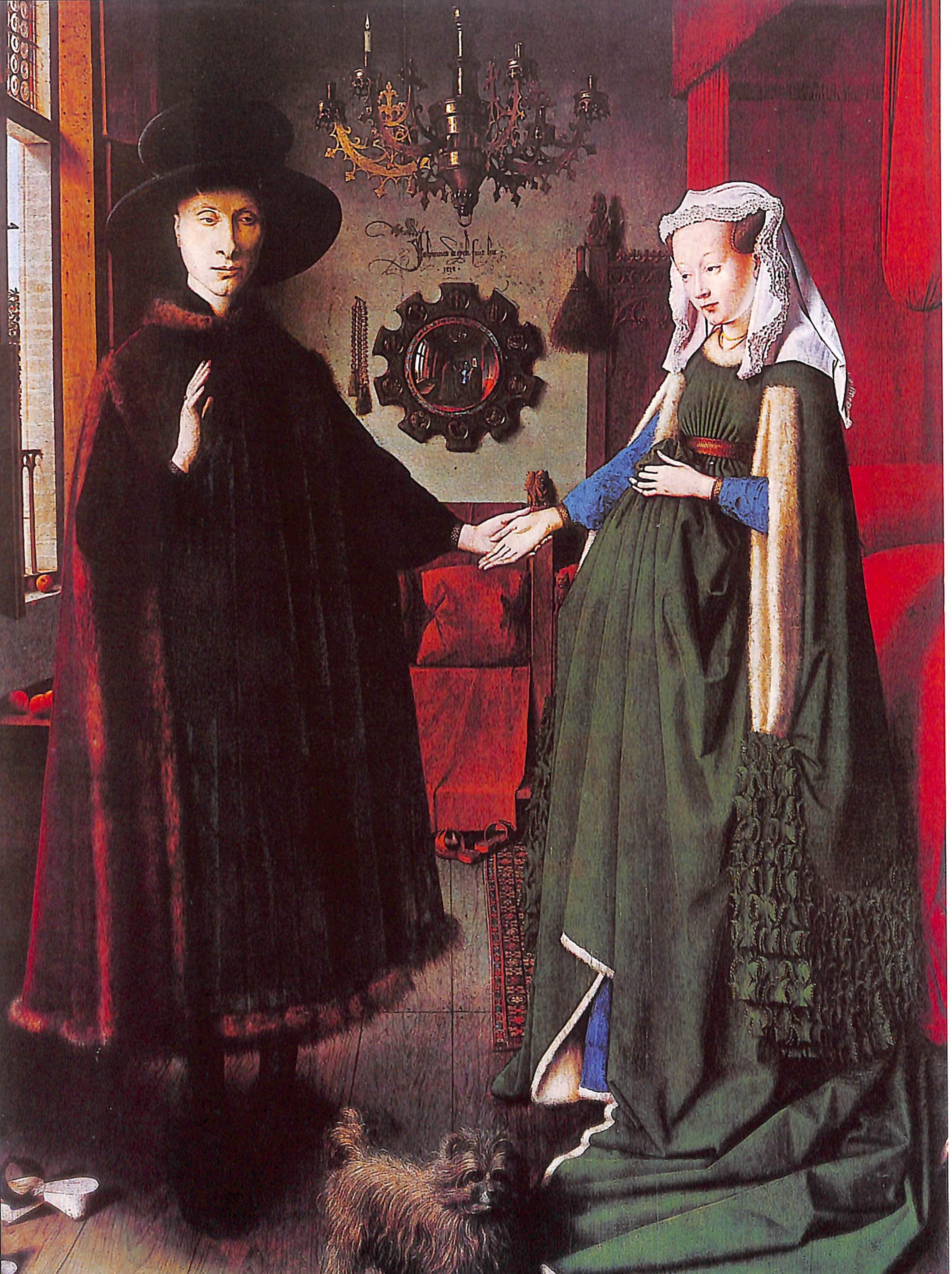
ومن بين سائر الفنانين الفلمنكيين أثبت يان ڤان إيك أن التعبير عن العالم الدنيوي فى التصوير لا يعني بأي حال الهبوط إلى السوقية ، ومن بين كل تصاويره كان البورتريه الذى يضم چوڤاني أرنولفيني وعروسه چان تشينامي ( لوحات ٣٩٦, ٣٩٧, ٣٩٨, ٣٩٩ ، ٤٠٠ ) خير دليل على ذلك ، إذ تحتشد اللوحة بأدوات الحياة الدنيوية بأشكالها وألوانها وملمسها فى تفصيل مذهل لا ينضب . والأدوات المتنوعة في هذه اللوحة على غرار مثيلتها فى لوحة البشارة لأستاذ فليمال هى أيضاً رموزٌ تربط غرفة العُرس « بسرّ الزيجة » ، إذ يشير زوج القباقيب فى الركن الأدنى الأيسر من اللوحة إلى ما جاء بالكتاب المقدس « اخلع حذاءك من رجليْك لأن الموضع الذى أنت واقف عليه أرض مقدسة » ، أما الشمعة المضيئة الوحيدة بالنجفة فهى عين الإله الساهرة التى لا يغيب عنها شيء ، والجرو اللطيف المستأنس كان رمز الإخلاص والوفاء فى العصور الوسطى ، أي أهم فضائل الرابطة الزوجية . أما شكل الرأس المحفور على عمود المقعد المجاور للفراش فهو للقديسة مرجريت شفيعة الولادة ، والمرآة المحدّبة التى يعكس عليها المصوّر المشهد المقابل فهى رمز الصدق والأمانة ( لوحة ٤٠١ ) . ومع ذلك فليس بين هذه الرموز كلها ما يعكس الانطباع الرائع الذى يخلّفه لنا هذا التكوين الفني من إحساس بالسكينة المطلقة المفعمة بالحيوية فى آن معا .

والحق إن شيئاً مثل هذه الروعة لم تقع عليه عينٌ من قبل أو حتى من بعد ، إذ تحوّلت الواقعية البارعة بهذا المستوى الفذ إلى لون من العبقرية لا يتكرر ولا يُبارى ، فيحسّ المشاهد أن ليس ثمة وجود مستقل على حدة لأى عنصر من عناصرها ، فالألوان والعتاد والأدوات المصوّرة قد انصهرت جميعاً فى نسيج متفرّد جديد لا ينفصل فيه الواقع عن الإيحاء ، كما التزم الفنان بقواعد المنظور على نحو ما يبين لنا من مضاهاة فراغ هذه اللوحة المتعدد المسطّحات بفراغ لوحة البُشارة لـ« أستاذ فليمال » ، حيث يتجلّى لنا أن الصورة الأخيرة هى مجرد سجلّ لأدوات صوّرها الفنان تصويراً مستقلاً بعضها عن بعض بدلاً من أن تكون مجموعة متناسقة من الأدوات تترابط عضوياً إحداها مع الأخرى فى وحدة منطقية متّسقة .

وتعدّ هذه الإنجازات الرائعة للفنان يان ڤان إيك بواقعيته الرزينة الوقور التعبير الصادق عن العبقرية الفلمنكية . ولعل أصالته فضلاً عن كمال تقنيّته الفنية التى لا تبارى تفسّر لماذا كان عصيّا على غيره من الفنانين تمثّله ومحاكاته باستثناء فنان واحد فقط هو روچيبه ڤان درْ ويْدنْ .



لوحة ٣٩٧. يان ڤان إيك: چوڤاني أرنولفيني وعروسه. تفصيل. يد أرنولفيني.



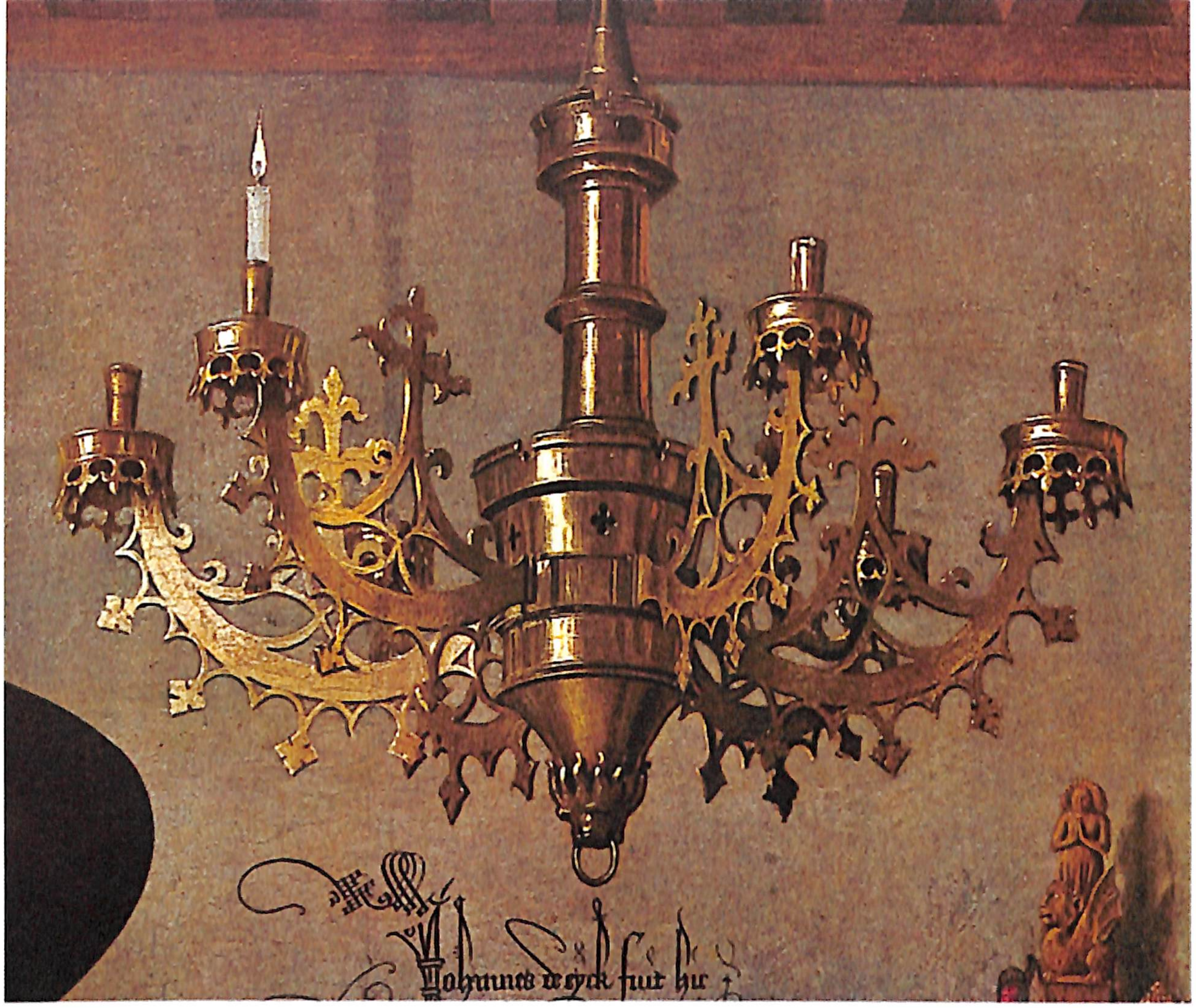
لوحة ٣٩٦ . يان ڤان إيك:
چوڤاني أرنولفيني وعروسه.
الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٣٩٨. يان ڤان إيك: چوڤاني أرنولفيني وعروسه. تفصيل. وجه أرنولفيني.



لوحة ٣٩٩. يان ڤان إيك: جوڤاني أرنولفيني وعروسه. تفصيل. المرآة.




لوحة ٤٠١ . يان ڤان إيك:
جوڤاني أرنولفيني وعروسه.
تفصيل. النّجفة.



لوحة ٤٠٠ . يان ڤان إيك:
جوڤاني أرنولفيني وعروسه.
تفصيل. الجرو.

# روچييه ڤان درِ ويْدنْ (١٣٩٩ ـ ١٤٦٤)

و روچييه ڤان در ويْدنْ Rogier Van Der Weyden هو ذلك الفنان الذى غيّر مسيرة التصوير فى شمال أوربا وفرض تأثيره على مجرى فن التصوير فى إسپانيا بل وفى إيطاليا من خلال صورة له رسمها قبل پورتريه « أرنو لفيني وعروسه » بوقت قصير . وينبغي ألا يغيب عن بالنا أن صورة « البشارة » لأستاذ فليمال وپورتريه « أرنو لفيني وعروسه » والصورة التى سنعرض لها الآن وهى « إنزال المسيح من فوق الصليب » قد رُسمت كلها خلال عقد واحد ، وأنها جميعاً بمثابة مؤشّرات إلى ما اتّسم به الفن الفلمنكي من تنوّع ومحاولة لاستكشاف الأعماق . والراجح أن أستاذ فليمال قد فرغ من لوحة « البشارة » حوالى عام ١٤٢٨ ، كما يكشف توقيع يان ڤان إيك باعتباره الفنان شاهد عُرس أرنو لفيني عن أن تاريخ اللوحة هو عام ١٤٣٤ ، وكان قد انتهى من لوحة الهيكل التى صوّر فيها « آدم وحواء » قبل ذلك بسنتين . وفى الوقت نفسه تقريباً حوالى عام ١٤٣٢ عكف روچييه ڤان در ويْدنْ على تصوير لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » . ونظرة واحدة إلى هذه اللوحة كافية لتقييم تأثيرها على الفنانين فى كل زمان ومكان حتى لقد ظلت أجيالا بأسرها ذات تأثير بالغ فى فن التصوير وفن النحت ، يحتذيها الفنانون من كل حدب وصوب ويشكّلون من وضعات شخوصها الأنيقة المحرّكة للوجدان تنويعات لا حصر لها . غير أنه لا ينبغي أن يغيب عن البال أيضا أن المغالاة فى الأناقة قد تحُول دون إثارة الوجدان وإن حرّكت فينا الرضا والمتعة ، وأنه كلما أسرفنا فى حشد عناصر إثارة الوجدان نال ذلك مما ينطوي عليه الشكل من رشاقة ينشدها الفنان تحقيقاً لصدقه الفني ، غير أنه غالباً ما تفوز الأناقة بقصب السبق فى مضمار الفن ، ذلك أن إضفاءها مسألة يمكن اكتسابها ، على حين أن القدرة على التعبير الوجداني هبة من عند الله خصّ بها القلّة النادرة من خلْقه .

ونحن إذا ما تناولنا تحليل عنصرىْ الأناقة وإثارة الوجدان في لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » ( لوحة ٤٠٢ ) فلن نصادف أية تناقضات أو مفارقات أو حلولاً وسطى ، وإن كنا لا نستطيع الزعم بأنها تنطوي على العنصرين بنسب متساوية ، إلا أنهما على وجه اليقين يتعايشان معا ويتبادلان التأثير أحدهما فى الآخر . ويُوصي مؤرخ الفن رينيه ويج المُشاهدَ وهو يتذوّق مثل هذا العمل الفني : « بالحرص على أن يلمّ بالانطباع العام عنه دون أن يحصر اهتمامه كله فى عنصر واحد دون غيره من سائر عناصر التكوين الفني . وإن كان هذا الإجراء فى الحقيقة أمر صعب بل شديد الصعوبة ، إذ يقتضي أن يكون المرء كفيفاً حتى لا يستجيب إلى ما تحتشد به اللوحة من تفاصيل أنيقة ، وأن يكون خامد الروح حتى لا يتأثر بما تترع به من عناصر وجدانية طاغية ، وأن يكون مصاباً بنوع من الفصام حتى يشطر العمل الفني إلى عناصر شتّى » .

وفى الحق إن الفن مجالٌ يسمح بتعدّد أشكال الكمال ، ولقد يشقّ علينا أن نجد صورتين مختلفتيْن تمام الاختلاف كل منهما عن الأخرى مثل لوحتيْ « أرنو لفيني وعروسه » و« إنزال المسيح من فوق الصليب » رغم أنهما صُوِّرتا فى التاريخ نفسه على مبعدة فراسخ قليلة إحداهما من الأخرى بوساطة مصوِّرَيْن من بيئة اجتماعية واحدة ذات نهج فني واحد ، حتى لقد ذهب بعض المؤرخين إلى اعتبار روچييه ڤان درْ ويْدنْ النقيض لڤان إيك نظرا لاطّراحه المحسّنات التجديدية التى صاحبت العودة إلى قوطية أستاذ فليمال . فإن لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » كما يقول كينيث كلارك : « هى عمل فني تعرّض للتنقية والتقطير مرتيْن ، فأشكاله تكاد تغدو فناً من قبل أن تُصوَّر ، وهى تستحضر إلى الذاكرة على الفور منحوتات پراكستيليس التى لوّنها المصوّر زوكسيس اليوناني ، فلم يَصُفّ روچييه أشكال شخوصه كما لو كانت نحتاً شديد البروز أمام خلفية مذهّبة فحسب بل جعلها تتفجّر بالكمال التشكيلي على غرار الأفاريز الكلاسيكية ، وتحتل مواقعها فى هذا النمط من التصميم بحيث لا يشعر الإنسان بأن للشخوص ثقلاً يشدّها إلى أسفل أو أنها تكابد العناء . ومع ذلك فقد تعتري براعةَ التصوير الرصين واقعيةٌ تغلّف بعض أجزائه ، وإن عجب المرء ليثور أمام حدّة تجسيد التفاصيل وتصويرها بدقة تكاد لا تُرى إلا بالمجهر » . كما يذهب ألبرتي Alberti فى مقاله عن التصوير إلى أن « المتعلّم والجاهل على السواء لن يتوانى عن إطراء تلك الرؤوس الشاخصة من الصورة وكأنها رؤوس منحوتة » . وهذا هو ما حقّقه روچييه على أعلى مستوى ، فرأس السيدة العذراء هو بلا أدنى شك أحد أعظم نماذج « القيم اللمسية » فى فن التصوير ، كما أنه تعبير بليغ عما عناه المؤرخ ڤنكلمان فى اصطلاحه الكلاسيكي عن أن الفن هو الوحدة مع التنوّع : « فهو وجه سمْح البساطة لم يضحّ المصوّر بأى ذرّة من الصدق أثناء التعبير عنه ، ولكل تفصيل أهمية مزدوجة ، فحركة الدموع المنهمرة فوق وجه العذراء تعزّز إحساسنا بواقعيتها ، كما أن الإرادة الصّلبة وراء كل لمسة فرشاة هى فى حقيقتها إرادة نحّات لا مصوّر ، إرادة معنوية أكثر منها عضلية أو آلية » .

والقليل الذى نعرفه عن روچييه ڤان درْ ويْدنْ يقطع بأنه كان رجلا بغير نزوات ، ولد عام ١٣٩٩ فى بلدة تورناي الفلمنكية التى كانت تابعة لفرنسا ، وتتلمذ فى عام ١٤٢٧ على يد الفنان الذائع الصيت روبرت كامپين Robert Campin المعروف باسم « أستاذ فليمال » ، وما إن أطلّ عام ١٤٣٥ حتى انهال عليه الثراء نظير لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » فراح ينفق نصيباً منه فى شراء السندات المالية . وفى عام ١٤٣٦ ظفر بلقب « مصوّر مدينة بروكسل » وغدا فناناً عالمياً شهيراً يشار إليه بالبنان ، وتدفّق عليه الراغبون فى اقتناء فنه من شتى أنحاء أوربا طامحين فى تلبية مطالبهم وسط كثرة الوافدين .

وكانت « نقابة رماة السّهام » قد عهدت إلى روچييه برسم لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » لتزيين إحدى كنائس مدينة لوڤان Louvin . ومع أن روچييه ڤان درْ ويْدنْ يُعدّ أحد روّاد ابتكار الموضوعات التصويرية فإن أستاذ فليمال هو فى حقيقة الأمر مَنْ أرشده إلى الطريق الذى يتعيّن عليه أن يسلكه .



**لوحة ٤٠٢ . رُوچِّيه ڤان درْ ويْدنْ: إنزال المسيح من على الصليب. متحف پرادو بمدريد.**

وفى تلك الأثناء كان يان ڤان إيك عاكفاً على إجراء تجاربه على تصوير العمق مزوّداً بإدراك نافذ لتأثير الضوء والمناخ المحيط . وكان أستاذ فليمال من ناحية أخرى مولعا بتصوير الأثاث وما إليه كالأرائك والموائد من خشب البلوط وحوامل المصابيح الجدارية والأواني القصديرية ، كما كان متأثراً منذ نشأته الأولى بمنحوتات إقليم برجنديا الواقعية وبألوانها الساطعة ، فإذا به ينقل هذا الولع بالحقائق الملموسة إلى تلميذه . غير أن روچييه كان يتميز على أستاذه بما وُهب من قدرة فائقة على إسباغ المثالية على أعماله ، فهو بحق فنان كلاسيكي بمعنى الكلمة يحصر اهتمامه فى الإنسان لا بوصفه جزءاً من الطبيعة بل بوصفه كائنا مستقلاً فريداً بين المخلوقات ، فمضى ينقّب عن نوعيات البشر ليختار من بينها الخصائص المميزة التى يمكن أن يخلق منها نماذج سلوكية متميزة يتناولها



**لوحة ٤٠٣ . رُوچْييه ڤان درْ ويْدنْ: إنزال المسيح من على الصليب. (تفصيل).**

بالتصوير . وهكذا يكون روچييه ڤان درْ ويْدنْ قد استوعب مفهوم الدراما اليونانية فقدّمه إلينا تصويراً فوق المنصّة المحدودة لمسرحية إنزال المسيح من فوق الصليب ، حيث تشدّنا بساطة الخطوط الرئيسة لتكوينه الفني : مستطيل من الأشكال المنتصبة محصورة بين قوسين ، وشخوص تتحرك داخل هذا الإطار المستطيل حركة تفيض شجنا وتوتّرا بدلاً من أن تنساب فى إيقاع رتيب ، وآية ذلك الاتجاهات المذهلة التى تتخذها الأذرع للتعبير عن عميق أساها بدءا بالمرفق الحاد الزاوية لمريم العذراء ثم مرفق ذراع المسيح اليسرى ، وانتهاء بمرفق مريم المجدلية التى تشكّل وضعتها المتحوّية أقصى درجات التوتّر فى التصميم كله . وفى وسط هذا المشهد المثير يبدو جسد المسيح و كأنه يطفو سابحاً منفلتا من قانون الجاذبية .

وعلى حين كان جوهر أسلوب ڤان إيك هو المحاكاة الدقيقة للمظاهر المرئية حيث لا وجود للحواف المحدّدة ، كان جوهر أسلوب روچيير هو الحافة المحوّطة باعتبارها وسيلة بنائية تعبيرية ، تُعدُّ فى فن التصوير بمثابة فاصل بين مساحة ملونة وأخرى تليها . وبينما لا يستخدم ڤان إيك الحواف المحوّطة إذ تذوب أشكاله فى الفراغ دون حواجز حادة ، نرى حواف ڤان درْ ويْدنْ حادة فى فصل كل مساحة لونية عن غيرها بحسم واضح . ونحن إذا ما ضاهينا بين المَنصّة الفراغية العميقة لپورتريه أسرة أرنو لفيني والمنصّة الضحلة المقصودة لذاتها فى لوحة « إنزال جسد المسيح » حيث تتوزّع الشخوص على مستويَيْن بامتداد إفريز ضيق أمام خلفيّة مسطّحة مذهّبة خالية من أى منظر طبيعي كان يقتضيه التصوير الواقعي للمشهد ، يكشف التحليل الواقعي عن أن المشاركين فى المشهد قد تشابكوا متلاصقين حتى كادوا يعجزون عن الحركة داخل هذا الصندوق الوهميّ أو عن أن يتخذوا أية وضعة أخرى بأذرعتهم أو سيقانهم . ورغم ذلك فالانطباع الذى تعكسه اللوحة هو انطباع بالحركة يتباين مع الانطباع بالسكون فى فن ڤان إيك ، إذ يربط بين شخوص روچيير ويوحّد بينها تدفّق الخط الثابت المدوّم المتحوّي عبر الصورة والمتساوق مع التيار الوجداني الذى يسري من شخصية إلى أخرى فيثير مشاعر الشجن والأسى أمام مأساة المسيح . ومن العسير علينا العثور بين شخوص روچيير على شخصية لا تعانى وتكابد في أية وضعة تتخذها سواء كانت واقفة أو جالسة أو راكعة .

وفضلاً عن كلاسيكية روچيير فقد كان يتمتع كذلك بموهبة المصمّم الزخرفي البارع ، إذ تشكّل مريم المجدلية فى طرف الصورة الأيمن نموذجاً من أروع النماذج « الكاسية » التى تُحتذى فى تاريخ فن التصوير كله ( لوحة ٤٠٣ ) . كما قد يبدو للوهلة الأولى أن الشكل غير المألوف الذى اتخذه ذراعاها ضمن وضعتها اللافتة للنظر إنما هو حيلة بارعة لإضافة بدعة مثيرة إلى تصميم زخرفي جذاب . غير أننا إذا أمعنّا النظر قليلاً لا كتشفنا أن المجدلية ليست مجرد عنصر زخرفي ، فتشكيل ذراعيْها على هذا النحو يواكب خطة تنسيق المستويات فى الصورة ، كما أنها تخدم هدفا آخر هو خلق منحنى يمتد من الخصر حتى المرفق ، منحنى يشكّل طرفاً من حركات التقويس السارية فى التكوين الفني ، ولعل الأثر الأكبر الذى يخلّفه هذا التحوير المقصود هو إثارة الوجدان . فهذا الإيحاء بالتوتر الذى يكاد يصل إلى درجة التقلّص يبثّ فى الذراعيْن تعبيراً مبتكراً عن الأسى العميق الذى كان يمكن أن يثير الاضطراب فى التكوين الفني لو لم يسيطر روچيير على خطوطه سيطرة محكمة .

ولم يكن روچيير رجعي الأسلوب بل كان فناناً عصرياً بمعنى الكلمة ، فبرغم معاودته أسلوب الرسم الخطّي مجاراة لأسلوب « أستاذ فليمال » القوطي النزعة ، وبرغم خلفيّته الذهبية المسطّحة وتوزيعه للفراغ فى مستويات ضحلة أمام هذه الخلفية المرتدة نحو الماضي وإلى التقاليد البيزنطية بصفة خاصة ، وبرغم أن مشابهة الصورة للوحات الهيكل المحفورة المذهّبة والمنحوتات الملوّنة لم تجىء محض صدفة بل نبعت من ولع روچيير بهذا النوع من المنحوتات ، على الرغم من ذلك كله فإن استعارته من تلك الأساليب المهجورة هى استعارة ظاهرية سطحية فحسب ، لأن ما حققه روچيير بالفعل هو نقل بؤرة الفن من الاعتماد على عدسة العين التى لا ترى غير المظهر الخارجي ، إلى الإيحاء السيكولوجي بما يدور فى طوايا النفس الإنسانية .

وإذا ما تطرّقنا إلى أسلوب الرمز نكتشف أن روچيير لم يلجأ إليه إلا لماما ، وذلك حين صوّر الجمجمة والعظمة اللتيْن لا غنَى عنهما فى إيقونوغرافية مشهد « صلب المسيح » فأقحمهما على مشهد إنزال جسد المسيح إقحاما وكأنه يوحي للمشاهد أنه قد أضافهما رغماً عنه . لقد استبدل ڤان در ويْدنْ بالرموز هذه باعتبارها إسناداً أدبياً وسائل تجريدية غير معهودة فى فن التصوير شحنها بالانفعال . ولعل ظهور كلمة التجريدية من وقت لآخر عند مناقشة فن روچيير ـ كما يقول چاك لازينْي فى كتابه عن التصوير « الفلمنكي »(٧٢) هو فى حد ذاته برهان ساطع على عصريته ، كما أن استعاراته من حصيلة الأساليب المهجورة هى عنصر من عناصر ثورته الفنية ، فإن ضغطه للفراغ هو فى واقع الأمر لون جديد من التعبير التجريدي(٧٣) الذى بدأ يزاوله الفنانون فى النصف الثاني من القرن العشرين ، فانحصار الشخوص العشرة ضمن مساحة شديدة الضيق هو عامل آخر فعّال فى التأثير على المشاهد ، حتى غدا تصوّر حدوث أى شيء خارج هذا الإطار مستحيلاً بعد أن حَصَرَنا هذا الفنانُ فى عالم نفسي مكتف بذاته لا يتطرق إلاّ إلى ما يثير العواطف فى لحظة معينة .

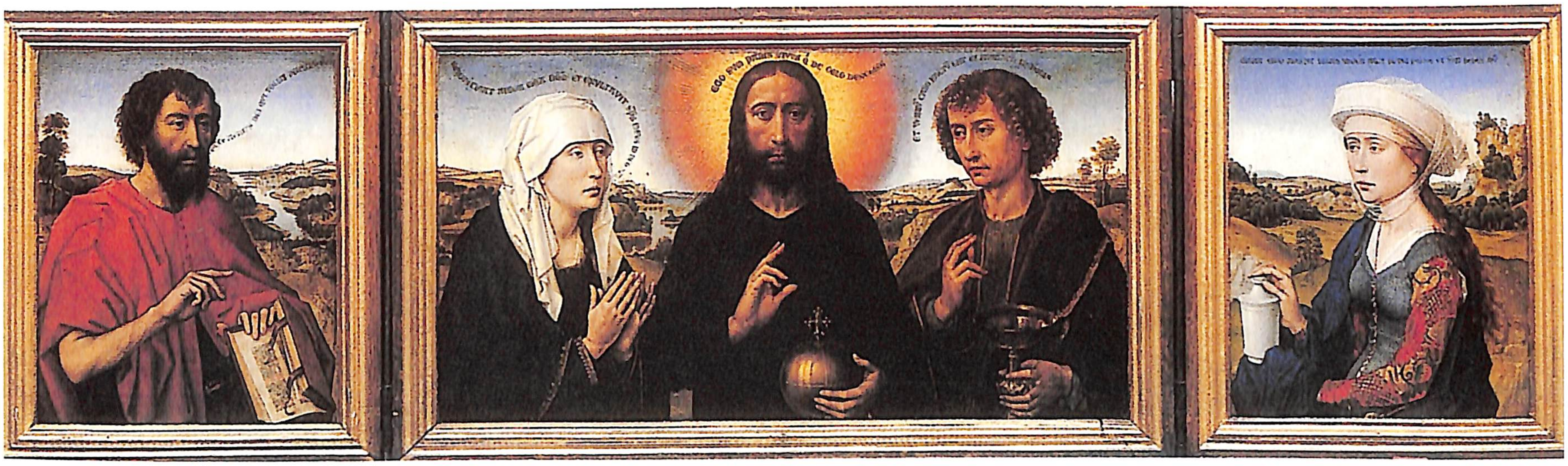
ونحن إذا ما تتبّعنا تركيب الأشكال ونسيج العلاقات المتبادلة بين الخطوط التى تُعدّ المعمار البنائي للصورة [ وليس المقصود بالخطوط هنا الخط الهندسي المجرّد باعتباره نقطة متحركة وإنما مسار الخط أو اتجاهه أو حركته ] ، والتفتنا إلى تكثيف الانفعال الوجداني للشخصيات الدرامية التي هى بمثابة الجهاز العصبي ، لا كتشفنا مدى البراعة التى وظّفها روچيير ڤان درْ ويْدنْ فى إعداد هذه اللوحة التى تستحوذ على الإعجاب كله . أما المعجزة الأخيرة التى حقّقتها لوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » فهى التنسيق الرائع بين كل مفرداتها ومقوّماتها ، وهو تنسيق بالغ التعقيد حتى ليبدو من قبيل الإعجاز ، كما يعدّ أشدّ أهمية من العناصر الآدمية ذاتها . فلوحة « إنزال المسيح من فوق الصليب » تتميّز بجمال لا تباريه مئات الأعمال الفنية الأخرى نظراً لتجسيدها الوجد الصوفي المنبثق عن شعور الإنسان .

على أن روچيير لم يكن أحد العباقرة الذين تنبع أفكارهم من مصادر غير مسبوقة ، فليس بين تصاويره الغارقة فى التأمل البديعة التنسيق المنفّذة بعناية فائقة ما يدل على أنه كان فنانا ملهَماًمتفرّدا ، لكنه كان رائد الرعيل الجديد للعبقرية البورجوازية بشكل قد يكون أكثر وضوحاً فى مثاليّته من يان ڤان إيك . وما من شك فى أن ألوان روچيير الحُمر والزرق البسيطة العريقة هى امتداد لتقاليد الألوان الرامزة التى مارسها فنانو الزجاج المعشّق خلال العصور الوسطى ، وهى فضلاً عن مهارة روچيير التقنية قد أدّت دوراً رئيساً فى تألّق صوره ، فعندما حاول المصوّرون الفلورنسيون المعاصرون له مثل جيرلانديو محاكاة هذا التألق دون دراية بالتقاليد السابقة تحوّلت ألوانهم المتألقة إلى ألوان صارخة .

مرة أخرى واصل روچيير تقاليد الفن القوطي العظيم فيما يتصل برسم الرؤوس والأيدي والأقدام ، محقّقاً بذلك هدفاً عصيّاً ألا وهو إضفاء المثالية دون طمس الملامح الخاصة أو الهويّة ، على غرار التزاوج والاندماج بين الشخصية الذاتية والنمطية الذى بلغ أوج قمته فى منحوتات الملوك والقديسين بالكاتدرائيات القوطية فى شارتر وأميين ورانس .



لوحة ٤٠٤. رُوچييه ڤان درْ ويْدنْ: لوقا الرسول يصوّر مريم العذراء والطفل يسوع. متحف الفنون الجميلة. بوسطن.



**لوحة ٤٠٥ . رُوجْييه ڤان درْ ويْدنْ: لوحة ثلاثية الطيّات. متحف اللوڤر.**

وكان المصوّرون الإيطاليون بعد مازاتشيو ودوناتللو قد انصرفوا عن تحقيق هذا الهدف الفني خاصة بعد أن حذّرهم الناقد الفنان ألبرتي من أن البورتريه الواقعي لابد له من أن يصرف العين عن تصويرات الرؤوس المثالية حتى ولو كانت أشدّ كمالاً وأكثر إمتاعاً ، ولهذا السبب تجنّب المصوّرون الإيطاليون فى عصر النهضة الشّماء هذه المثالية قدر استطاعتهم . ونحن إذا تطلعنا إلى رأس العذراء وتبيّن للعين إلى أي حد تحاكي طرحتها الحركة الدائرية لذراعيْ مريم المجدلية تبينّ لنا أن خطوطها تتكسّر ثم ما تلبث أن تستأنف حركتها دون أن تفقد قوة اندفاعها . وإذا تأملنا يديها لم يلفتنا جمالهما بقدر ما يسترعينا التآلف بينهما وبين أطراف الشخصيات المجاورة ، فيدها اليسرى رغم أنها هامدة إلا أنها تصطخب بالحيوية إلى جوار يد المسيح الخامدة ، ويدها اليمنى المسترخية بين الجمجمة وقدم القديس يوحنا تبدو وكأنها تستردّ الحياة ثانية من أديم الأرض .

ولقد كان الوجه الآدمي دائما هدفاً من الأهداف التى تستهوي الفنانين على الرغم مما فى ذلك من صعاب ، ففى بعض العصور لم يأبه المصوّرون كثيراً بتسجيل الملامح المميزة للشخص المصوَّر مؤثرين تقديم صورة مثالية للوجه المرسوم ، وهو المفهوم الذى أخذ به الفنانون الإغريق فى العصر الكلاسيكي ، ثم جاء الرومان بمفهوم مخالف تماماً إذ حرصوا على محاكاة كل التفاصيل جميلة كانت أم قبيحة . وعندما غدا الفن خلال العصور الوسطى شديد الارتباط بالمفاهيم الدينية انتقل الفنانون من تصوير الشخوص الآدمية إلى تصوير الشخوص القدسية وتوارى شيئاً عهد تصوير الشخوص الإنسانية ، ومع بداية عصر النهضة أصبح الإنسان من جديد هو الموضوع الرئيس فى مجال الفن . ومن بين اللوحات الرائعة المعبّرة لڤان درْ ويْدنْ فى هذا المجال لوحة « القديس لوقا يصوّر العذراء والطفل يسوع » ( لوحة ٤٠٤ ) طبقاً للقصة الواردة فى أحد الأسفار المنتحلة التى تزعم أن هذا القديس الفنان الرقيق المشاعر قد صوّر مريم البتول . وقد أنجزها تلبية لرغبة نقابة المصوّرين ، والراجح أن القديس لوقا فى هذه الصورة هو ڤان درْ ويْدنْ نفسه بصفته نقيباً للمصوّرين .

وثمة عمل آخر أجاد فيه روجييه التعبير عن نفسه ببلاغة في لوحة ثلاثية الطيّات ( لوحة ٤٠٥ ) يحتفظ بها متحف اللوڤر ، سجلّ فوقها شخوصا بخمسة في تماثل صارم ، يتوسّطها شخص المسيح بين يوحنا الإنجيلي ومريم العذراء فوق اللوحة الوسطى ، ومريم المجدلية فوق الضلفة اليمنى ، ويوحنا المعمدان فوق الضلفة اليسرى ، وقد بدا عليهم جميعاً الانعتاق من شواغل الدنيا التافهة . ولا نزاع في أن خيال روجييه قد انشغل طويلاً بهذه الشخصيات الدينية السامية ، وتصوّرها كما يتصوّر المثّال منحوتاته معزولة عن بيئتها حتى برّ كل معاصريه في ابتكار أنماطها . وأجتزئ هنا بصورة مريم المجدلية التي كساها بزيّ العصر غير متقيّد بأية قواعد سوى ما يُمليه عليه خياله ، وبدت جالسة أمام المنظر الطبيعي الزاخر بالتفاصيل . وبرغم العناية التي بذلها الفنان في تنسيقه إلا أنه في حقيقة الأمر مجرد حشو للخلفية ( لوحة ٤٠٦ ) .

وقد جرت العادة أن يعمل الفنانون تحت مظلّة رعاة الفن الذين كانوا عادة من الطبقة الموسرة فى المجتمع الجديد التى تتوق دوما إلى تخليد ذكراها . وما أكثر ما استخدمت البورتريهات وسيلة ناجعة من وسائل التعريف والتعارف بين الشخصيات البعيدة عن بعضها ولا يتاح لها اللقاء ، كأن يُقدّم ملك تبوّأ العرش حديثاً نفسه إلى البابا من خلال صورة له ، أو أن يرسل أمير صورته إلى إحدى الأميرات كي ترضى بالزواج منه أو تتخلّص من المأزق بأسلوب لا تعوزه اللباقة . وكانت البورتريهات الفلمنكية تسجّل النظرة الدقيقة المُحكمة للشخص أثناء التصوير دون أن تعبأ كثيراً بتسجيل الشخصية الفردية التى قد ينكشف عنها النقاب فيما بعد .

لقد عاش روجييه ڤان درْ ويْدنْ حياة هادئة عكف خلالها على أداء رسالته بمنتهى الأمانة ، وتزوج فى الخامسة والعشرين من عمره زواجاً موفّقاً دام أربعين عاماً مؤسّساً أسرة سعيدة ، كما شارك فى أعمال البرّ فى مجتمعه ، ولم يغادر موطنه إلا مرة واحدة للحج إلى روما فى عام ١٤٥٠ ومات فى عام ١٤٦٤ . وإذا كانت حياته قد اتسمت بالدعة والهدوء فإنها قد حفلت أيضاً بالتكريم ، فقد ذاع صيته منذ كان فى سن الخامسة والثلاثين وظفر من صوره بثروة طائلة .



لوحة ٤٠٦. رُوچييه ڤان دِرْ ويْدنْ: مريم المجدلية. تفصيل من لوَحة ثلاثية الطيَّات. متحف اللوڤر.



لوحة ٤٠٧ . ديرِيك بُوتْس: جَمْعُ المَنْ. رافدة لوحة العشاء الأخير وراء هيكل كنيسة سان بيير. لوفان.

## ديرِيك بُوتْس (١٤١٠ ـ ١٤٧٥)

على الرغم من أن ديريك بوتس Dierick Bouts هو أحد مصوّري المرحلة الفلمنكية المبكرة البارزين إلا أنه يمثّل أيضاً إسهام الفن الهولندي فى الفن الفلمنكي . فلم تكن المدن الهولندية فى النصف الأول من القرن الخامس عشر تعرف الرخاء والثراء الذى تعرفه المدن المنافسة لها فى الفلاندر ، كما أن الريف المحيط بها كان أقل خصباً والحياة أشد عنتاً وقسوة . ومن ثم كان من الطبيعي أن تجتذب مدن الجنوب الفلمنكية إليها الفنانين الهولنديين ، تماماً مثلما اجتذبت باريس وبلاطات الأمراء

الفرنسيين إليها قبل ذلك بنصف قرن فناني إقليميْ لمبورج Limbourg وجلدرلاند Gelderland . والثابت أن بوتس قد تلقّى تعليمه الفني هو وپيتروس كريستوس فى مدينة هارلم [ وربما لاهاى ] بهولندا ، وهو ما يفسّر أوجه الشبه بين الأعمال المبكرة لهذين المصوّريْن . وإذ عهدنا فى المدرسة الهولندية عامة الموهبة فى تصوير المناظر الطبيعية ، فلم يكن ذلك وليد الأعمال التى جاءت على أيدى خلفائهم وخاصة فى القرن السابع عشر فحسب ، لكنه كان عن نزعة أكيدة ظهرت منذ البداية بين فناني تلك البلاد . على أنه قد ثبت من ناحية أخرى أن فن بوتس يدين فى البداية لمصوّري المرحلة الفلمنكية المبكرة ولا سيما روچييه ڤان درْ ويْدنْ ، فهو قد تناول الموضوعات نفسها واستخدم الشخوص والمعَدّات والأدوات ذاتها على النمط الذي نراه في لوحة « جَمْع المَنْ » ( لوحة ٤٠٧ ) . ويحتفظ متحف بروكسل بلوحتين تصوّران مراحل قصة « عدالة الامبراطور أوتو » المستوحاة من قصة أسطورية عن حياة هذا الامبراطور منشىء الامبراطورية الجرمانية المقدسة ، وهما تصوّران فى غموض زلّة قضائية تمسّ العدالة ، ووفقاً لتقاليد ذلك العصر عُلّقتا بقاعة البلدية فى مدينة لوڤان تحذيراً للقضاة . وتعرض كل لوحة من اللوحتين مشهديْن من القصة متتاليينْ . فنرى فى المستوى البعيد من اللوحة الأولى ( لوحة ٤٠٨ ) الكونت الذى اتهمته الامبراطورة بأنه حاول إغواءها فحُكم عليه بالموت يُقتاد إلى مقر تنفيذ الحكم بصحبة زوجته مرتدياً قميصاً أبيض سابغاً . وفى أمامية الصورة تبدو جثته ملقاة على الأرض بعد أن فُصلت رأسه عن جسده على حين يضع الجلاّد رأسه المقطوعة فى منديل تبسطه زوجته . ونرى فى اللوحة الثانية ( لوحات ٤٠٩ ، ٤١٠ أ ، ب ) الكونتيسة زوجة القتيل تناشد الامبراطور أوتو الإنصاف وأن يردّ إلى زوجها اعتباره ، وتُقدم على اختبار « المحاكمة بالتعذيب » الشائع وقتذاك في ألمانيا ، فتقبض على قضيب الحديد المَحْمي بيسراها بينما تحمل رأس زوجها المقطوعة بيمناها إثباتا لبراءته . وبعد أن أثبت الاختبار براءة الكونت وزيف اتهام الامبراطورة إياه ، نرى الإمبراطورة وهى تُحْرَق فى خلفية الصورة . وقيل إن هاتين اللوحتين ليستا من رسم فنان واحد ، وأن اللوحة الثانية فقط هى التى صحّ أنها من رسم بوتس ، وهى تعدّ من أعظم الأعمال التى أنجزها . والظاهرة اللافتة فى هاتين الصورتين هى المهارة الفائقة فى تصوير المواد المختلفة مثل الرخام المجزّع لبلاطات الأرضية والأعمدة ، والصولجان البللوري والمقبض العاجي للخنجر ، وقصب الدمقس البارز خفيفاً وقد شعّ فيه الضوء ، وثخانة المخمل وملاسة الفراء ، وقضيب الحديد المتوهّج بنار الموقد .



لوحة ٤٠٨. ديريك بوُتْس: عدالة الإمبراطور أوتو. اقتياد الكونت المتّهم إلى ساحة الإعدام. متحف الفنون الجميلة. بيروكسل.



لوحة ٤٠٩. ديريك بوُتس:
عدالة الإمبراطور أوتو. اختبار
المحاكمة بالتعذيب.



لوحة ٤١٠أ. ديريك بُوتْس:
عدالة الإمبراطور أوتو.
تفصيل. النبلاء.



لوحة ٤١٠ ب. ديريك بوتس: عدالة الإمبراطور أوتو. تفصيل. المستشارون.

# بيتروس كريستوس
## ( ١٤١٠ _ ١٤٧٢ )




لوحة ٤١١ بيتروس كريستوس : القديس إيليجيوس شفيع الصّاغة. مجموعة خاصة. بنيويورك.

و كان بيتروس كريستوس Petrus Christus أحد المصوّرين الأوائل فى المدرسة الفلمنكية ، عمل بمدينة بروج طويلاً وكان أحد تلامذة روچيبه ڤان درْ وِيْدنْ ، كما احتذى أسلوب ڤان إيك الذى امتدت علاقته به حوالي عشرين عاماً ، وإن قيل إنه أمضى فترة من حياته فى هولندا ، وهو أمر ليس بعيداً عن التصديق إذا ما أخذنا فى اعتبارنا أوجه التقارب الشديد بين أسلوبه وأسلوب الفنانين الهولنديين الذين وفدوا إلى الفلاندر فى سنّ مبكرة مثل ديريك بوتس . والراجح أنه هو نفسه المصوّر المدعو « بييرو من بروچ » الذى عمل مع المصوّر أنطونيللو دامسّينا Da Messina فى خدمة دوق ميلانو ( ١٤٥٦ ) ومن ثم استقى منه دامسّينا تقنية التصوير بالألوان الزيتية . وتشهد پورتريهاته وصوره على أنه أحد عظماء المصوّرين المزخرفين الفلمنكيين . وقد تخصّص فى رسم الحجرات والأدوات التى يستخدمها الناس فى حياتهم اليومية وفى تصوير فتيانهم وصباياهم وكلابهم الأليفة وأثاثهم وغلايينهم . فنرى فى لوحة « القديس إيليجيوس St. Eloi [ شفيع الصاغة ] فى حانوته مع الخطيبين » التى رسمها بتكليف من نقابة الصاغة بمدينة أنڤرس ( لوحة ٤١١ ) القديس وقد اتّشح بزىّ الصاغة الشائع وقتذاك جالساً إلى طاولة عرض بضاعته وهو يزن خاتميْ زواج شاب وفتاة أنيقين احتلفا إلى حانوته ووقفا إلى جواره فى وضعة ثلاثية الأرباع تتراوح بين المجانبة والمواجهة . وتسترعينا العناية الشديدة التى رسم بها الفنان كل صغيرة وكبيرة فى المشهد ، فصوّر محتويات الحانوت متجاورة دون انتظام ، حيث نرى مختلف الطرائف مختلطة فوق الرفوف ، كما تعكس المرآة المحدّبة إلى جوار القديس صورة شخصيْن يعبران الطريق المقابل لدكّانه وكذا المباني المواجهة . وما من شك فى أن هذه الصورة مستوحاة من لوحة أرنولفيني وعروسه ( لوحة ٣٩٦ ) لڤان إيك ، لكنها لا تحمل مع براعة تنفيذها أى طابع ديني ، فإن الروح الدينية التى أملت على المصوّر هذه اللوحة تختلف كل الاختلاف عن الروح الدينية التى أملت على ڤان إيك لوحاته ، إذ يبدو أن كريستوس وهو يصوّر الرموز على غرار سلفه قد نسى أو تناسى ما ترمز إليه ولم يُعن بغير تسجيل مظهرها الواقعي .

# هانزَ مِمْلَنْك (١٤٣٠ ـ ١٤٩٤)

و

ثمة مصوّر فلمنكي آخر ذو شهرة ونباهة هو هانز مملنك Hanz Memlinc ، يُقال إنه من أصل ألماني ، والراجح أنه كان تلميذاً لفان درْ ويْدنْ ، استقر به الحال في مدينة بروج حيث حظى بمستقبل باهر مترف أتاحه له إنتاجه الخصيب للصور الدينية الفائقة الجمال وپورتريهات الشخصيات الجليلة المرهصة بپورتريهات هولباين الألماني ذات الروعة المتميزة والقيمة العالية . وكان مملنك مصوّر الپورتريهات الأثير لدى رجال الأعمال الثرّاة ، إذ كان يمتلك المزايا نفسها التى كان يتمتع بها ڤان دايك وجينْز بُورو ومصوّرو الپورتريهات في شتىّ العصور . ولا أعنـي بذلك أنه كان يجامل عملاءه على حسـاب فنه بل أقصـد القول إنه كان يتمتّع بقـدرة وكياسـة يخفّف بهما من حدّة العيوب الخَلْقية . وعلى الرغم من استقائه بعض عناصر أسـلوب ڤان إيك وڤان درْ ويْدنْ ـ ولا سـيما أشكال الأشـخاص الأنيقة الوادعة والإيماءات المحسوبة ـ فقد كان لَه فَوقَ ذلك كله حسّ رهيف بالجمال هو الذي طبع كل شخوصه برقة سابغة جعلت منه أستاذا بلا ضريب ، على أنه مع ذلك تمثّل كل التجديدات التقنية لمعاصريه وأحسن استغلالها فى إبداعاته حتى ليمكن القول دون انتقاص من قدره بأنه كان فناناً انتقائي الأسلوب(٤٣) .

وما أكثر ما يخلط البعض بين أعمال هانز مملنك وأعمال تلاميذ مدرسته ، وهو موقف بعيد عن الإنصاف ، فما أكبر الفارق بين عمله المتميز عن أعمال أتباعه . وقد بقى كمّ كبير من إنتاجه الغزير فى الإطار نفسه الذى كانت تُزخرف به بيئة العصور الوسطى ، وهو ما أتاح لنا أن نتعرّف على فنه وننفذ إلى أعماقه أكثر من غيره . وإذا كان النسيان قد غيّم على اسمه فترة طويلة فقد كان أحد القلائل الذين أنصفهم القرن التاسع عشر فرفعهم إلى القمة بين مصوّري المرحلة الفلمنكية المبكرة ، غير أن النقاد المحدثين انتقصوا من قدره وجعلوا فنه فى مرتبة تالية للمرتبة التى يشغلها ديريك بوتس وهوجو ڤان در خوس وجوستوس يان جنت ، متّهمين إياه بالإملال والرتابة والتكلّف . والحق إن مملنك كان قصير النفس لكنه كان مدركا لحدود قدراته حق قدرها ويعرف عن يقين أنه لا يمتلك روح الجمع بين أطراف الموضوع فى وحدة متجانسة ، كما كان يتجنّب تصوير العنف وينفر من كل أشكاله التعبيرية ، ومع ذلك فقد تمكّن من الإفصاح عن مراده وإن لم يحقّق ذلك طفرة واحدة . وإذا ما تناول موضوعا أثيرا لديه عكف على تصويره فى تنوّعات شتى لا تشكّل تقدماً ولا نكوصاً ، فمنذ بلغ تقنيته المتميزة ظل أسيرها دون أن يضيف إليها تطوراً جديداً ، حتى إنه يستعصي على المرء أن يعرف أى لوحتيْن أقدم من الأخرى إذا كانا يمثّلان نفس الموضوع .

ومن بين أعماله الشهيرة « الزواج الصُّوفي للقديسة كاترين السكندرية » المحفوظة بمتحف اللوڤر ( لوحة ٤١٢ ) حيث تبدو العذراء حاملة الطفل الذى يدسّ الخاتم فى أصبع القديسة كاترين التى كانت قد حلمت بأن المسيح عقد قرانه عليها لوفق الأسطورة المعروفة(٦٣) . وقد بدا خلف العذراء بستان من الورود والزهور تحيط به خضرة كثيفة بهيجة ، والتفّتْ حولها القديسة أنييس Agnes برفقة حَمَلها ، والقديسة شيشيليا عازفةً على الأورغن ، والقديسة لوسي مُمسكةً بالطَبَق الذى يحوى عينيْ زوجها الشهيد ، والقديسة مرجريت الأنطاكية مصطحبة تنّينها . وفى أمامية الصورة وبالمجانبة تجلس القديسة بربارة أمام برجها ذى النوافذ الثلاث . ويلفتنا فى هذه اللوحة ثراء الألوان وبساطة التكوين المُتَمَحْوِر حول الشكل الرأسي للعذراء وسط الصورة ليجعل من هذه اللوحة « النموذج الأصلي » للصورة الكلاسيكية الفلمنكية خلال القرن الخامس عشر .

ولقد كان مملنك فناناً موهوباً غزير الإنتاج كثيرا ما يضعف أمام إغراء الكسب المادي ، كما كان حريصاً على تصوير جوانب الترف الدنيوي حتى فى مشاهده الدينية الشديدة الورع . ونستطيع القول إن مملنك الذى اختار منذ أولى خطواته فى عالم الفن وضع شخوصه أمام خلفيات من الأشكال الزخرفية المتألقة تتيح لها نوعا من الوضوح الجذّاب قد اتجه إلى حلول تُضفي على مناظره الطبيعية استقلالها وتفرّدها ، حتى باتت شتّى مشاهده نابضةً باللطف والخضرة والتنسيق ، فقد صاغ أشجاره فى صفوف منتظمة وعمائره فى نسق هندسي بديع ، كما انسابت المياه في جداوله كسولة تناجي خفقات أجنحة البجع السابح فوقها . وتثير لوحات « مطاردة القديسة أورسولا »(٧٤) فى الأذهان صورة دقيقة وبارعة لمعمار البلدان التى وقعت أحداث قصّتها فيها ، كما تتراءى فيها جاذبية وصيفات القديسة اللاتي يفضن أنوثة وسحراً ورقّة إيماءات وحركات بشعورهن الشقراء المتنوعة التصفيفات وثيابهن الرائعة الألوان ، فنرى على سبيل المثال فى لوحتي « وصول القديسة أورسولا إلى ميناء بازل وميناء كولونيا » ( لوحات ٤١٣ , ٤١٤ ، ) أشهر عمائر المدينتيْن من خلف الصّواري وأشرعة السفن المصفوفة بامتداد رصيف المرسَى النهري .



لوحة ٤١٢. هانز مِمْلَنك: الزواج الصُّوفي للقديسة كاترين السكندرية. متحف اللوفر.



لوحـة ٤١٣. هانـز
ممْلَنْك: وصول القديسة
أُورسولا إلى ميناء بازل.
متحف مملنك بمستشفى
سـان چـان. بـروچ.



لوحة ٤١٤. هانز ممْلنْك: وصول القديسة أورسولا إلى ميناء كولونيا. متحف مملنك. بروج.

# چوستوس ڤان جنْت
## (١٤٣٥ ـ ١٤٧٥)



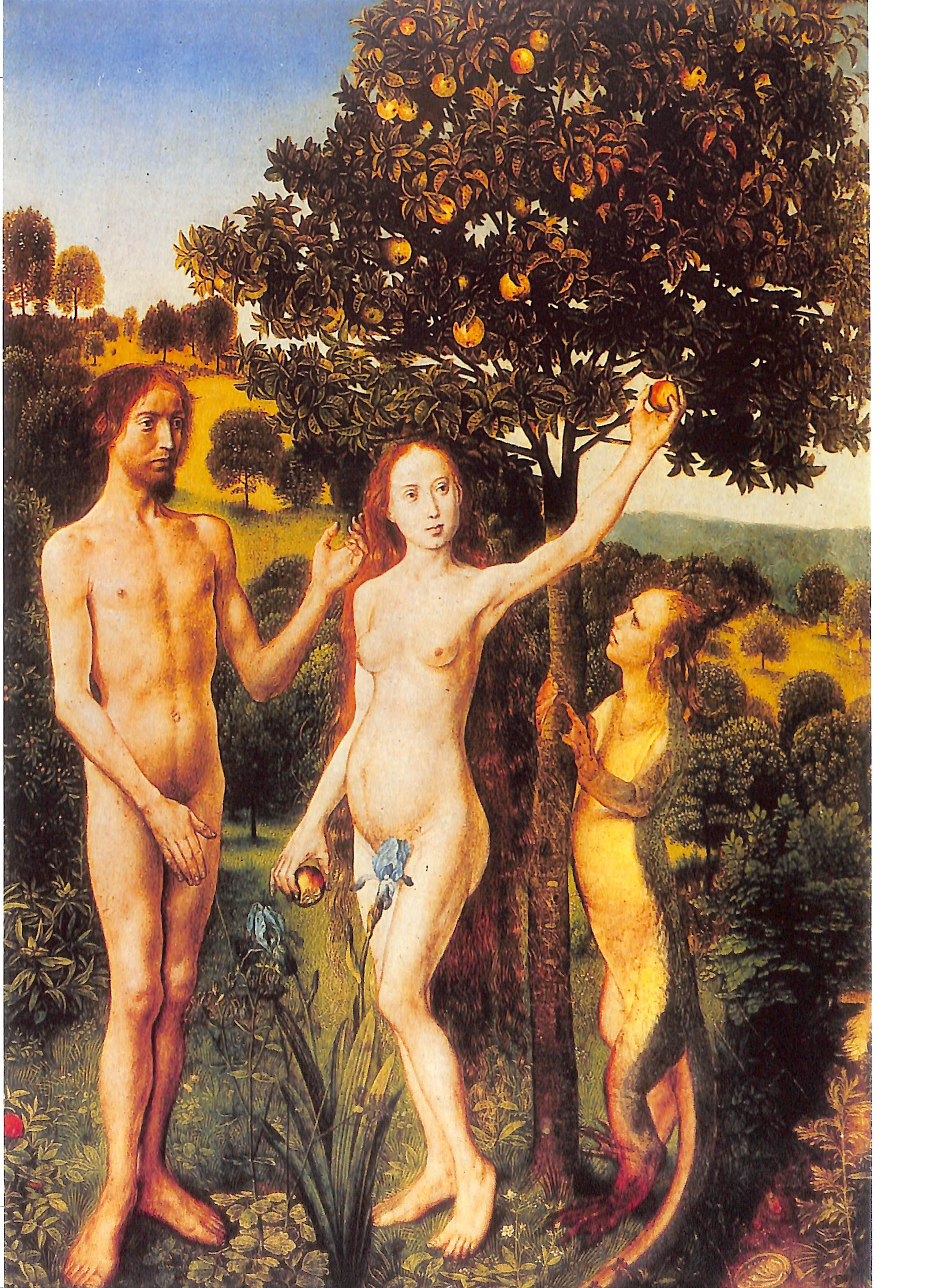
لوحة ٤١٥ . چوستوس ڤان جنْت: موسى يُحيل مياه ينبوع مارَّه المُرَّ عذباً. كاتدرائية سان باڤون. جنت.

وقُدّر لچوستوس Justus Van Gent أن يلعب دوراً هاماً فى تاريخ الفن الفلمنكي ، فهو البشير الذى أرهص بڤان درْ خوُس وأسهم فى تكوينه وتدريبه و كان يكبره بعدة سنوات . تلقّى تعليمه ودراسته بمدينة أنڤرس التى كانت وقتذاك فى فجر رخائها ولم تكن قد نضجت بعد للاحتفاء بالموهوبين من الفنانين . فطاف بعض الوقت بالفلاندر والأراضي الواطئة واستقر فترة فى جنْت حيث التحق بنقابة المصوّرين عام ١٤٦٤ . وأيا يكن المكان الذى التقى فيه بديريك بوتس فلقد بقى يستوحي أعماله ويأخذ عنها ، ومن الثابت أن صداقةً قد ربطت بينهما إلى أن ارتحل إلى إيطاليا . وإذا لم نكن نعرف على وجه اليقين إن كان قد مرّ بروما فإننا نعرف بالتأكيد أنه قد اتجه إلى أوربينو عام ١٤٧٣ حيث تسلّم أول قسط من ثمن لوحته الضخمة « العشاء الربأني » التى ماتزال محفوظة بهذه المدينة . ولا شك أيضا أنه قد مرّ بفلورنسا حيث أن أحد أعماله الجديدة ذات الأسلوب غير المعتاد فى الفلاندر مستلهمة من تكوين فني استخدمه فرا أنچيليكو مراراً فى تصاويره بدير القديس مرقص . ومن الثابت أن عمله فى بلاط فردريك ده مونتفلتر قد استغرق بعض الوقت ، إذ استدعاه الدوق لزخرفة قصره وعهد إليه بتصويره صورة شخصية وتزيين قاعة مكتبته بپورتريهات متخيَّلة لكبار الشعراء والفلاسفة وآباء الكنيسة ، وماتزال كثرة هذه الپورتريهات باقية ، وإن كان من العسير التمييز بين لوحات چوستوس واللوحات التى أنجزها غيره فى تلك المجموعة من الصور التى توافرت عليها أيدي العديد من المصوّرين . ولقد قام متحف اللوڤر مؤخرا بعرض صور قاعة مكتبة دوق أوربينو ، إذ يحتفظ المتحف بثمانية وعشرين من پورتريهات تلك الشخصيات اللامعة التى صوّرها ، أما النصف الآخر الذى استُعير من قصر باربريني بروما فقد أعيد ثانية ليظل معروضاً بمدينة أوربينو نفسها . وقد انتقيتُ من بين أعمال چوستوس لوحة « موسى يُحيلُ مياه ينبوع مارَّه المُرَّ عذباً بعد أن أراه الربّ شجرة طرحها في الماء »[١٧٥] المحفوظة بكاتدرائية سان باڤون بمدينة جنت ( لوحة ٤١٥ ) .

# هوجو ڤان دِرْ خُوسْ (١٤٤٠ ـ ١٤٨٢)

**كان** روچييه ڤان دِرْ وِيْدِنْ قد لقى حتفه فى بروكسل عام ١٤٦٤ ، وكان پتروس كريستوس وديريك بوتس يقضيان سنوات شيخوختيهما فى مدينتىْ بروچ ولوڤان Louvain عندما ظهر مركز فني جديد اجتذب إليه الأنظار هو مدينة جِنْت Ghent ، تلك المدينة القديمة التى تَشَرُّف بالاحتفاظ بلوحة ڤان إيك المتعدّدة الضلفات المعروفة باسم « السّجود لحَمَل الله » Adoration of the Mystic Lamb ، والتى كانت لا شك تزدهر فيها منذ وقت طويل مدرسة مرموقة فى فن التصوير ، فلقد عكف المصوّرون المهرة على زخرفة مبانيها الهامة بالصور الجدارية بدءا من القرن الرابع عشر . وقد انضم ويجْ [ هوجو ] ڤان دِرْ خُوسْ Huyghe (Hugo) Van Der Goes إلى نقابة مصوّري مدينة جنت عام ١٤٦٧ إلى أن أصبح نقيبها عام ١٤٧٤ ، ثم اختفى اسمه بعد ذلك من وثائق المدينة بعد أن غدا راهباً مساعداً بأحد الأديرة القريبة من بروكسل . وكانت لڤان دِرْ خُوس روح قلقة معذَّبة فهجر متع الحياة دفعة واحدة واعتكف فى ديره باحثاً عن السكينة ، على أن هذه العزلة عن الدنيا لم تحل بينه وبين أن يواصل إنجاز أعماله الفنية بعد أن ذاعت شهرته بصفته أعظم مصوّري الفلاندر فى عصره ، غير أن الشجن لم يلبث أن عاوده واستولت عليه الكآبة مما انعكس على وجوه بعض شخوصه المصوّرة ، فاضطربت قواه العقلية ومات عام ١٤٨٢ وهو على حافة اليأس والجنون ، وهكذا لم تطل فترة إنجازاته عن خمسة عشر عاماً .

وكانت الموضوعات التى طرقها ويج فى البداية هى الموضوعات التقليدية التى تناولها أسلافه كتصوير العذراء والمسيح الطفل وإيداع جثمان المسيح القبر والخطيئة الأصلية ( لوحة ٤١٦ ) وهلم جرا ، ثم ما لبث أن عكف على أعمال أكثر طموحاً تتميز بانفساح مساحاتها . وتعدّ لوحة « سجود الرعاة للطفل يسوع » تحفته الرائعة ، وهى لوحة الهيكل المسمّاة باسم المصرفيّ الفلورنسي الثري الشهير تومازو پورتيناري Portinari والذى كان ممثل آل مديتشي فى مدينة بروچ ( لوحة ٤١٧ ، ٤١٨ ) . وتبلغ اللوحة ستة أمتار عرضاً ومترين ونصف طولاً ، وقد وهبها إلى كنيسة ملحقة بمستشفى سانتا ماريا نوڤلّلا بفلورنسا ، وظلت عدة قرون فى مصلّى أسرة پورتيناري محل إعجاب العديد من المصوّرين الإيطاليين حتى أشاد بها المؤرخ الفنان ڤاساري . والراجح أنها اتخذت موضعها بالمصلّى منذ عام ١٤٨٥ لأن الفنان الفلورنسي جيرلانديايو الذى انكبّ على دراستها باهتمام شديد قد مهر لوحته « سجود الرعاة للطفل يسوع » التى استوحاها من لوحة ويج ڤان دِرْ خُوس فى ذلك التاريخ نفسه . وبالرغم من أن رغبة ڤان دِرْ خُوس فى التجديد كانت عارمة فلقد اتسمت منجزاته بالبساطة المتميزة بالجرأة الشديدة وإبراز العنصر الإنساني فى عمله . ولا يوجد فنان آخر فى عصره استطاع أن يقدّم على غراره مثل هذا التنوّع مع الوحدة ، أو يحشد مثل هذه الأعداد من الشخوص التى يبلغ التوازن بين أشكالها حدّ الكمال . كما استطاع أن يستغل اختلاف المقاييس استغلالاً مؤثراً ، فميّز بين شخوصه لا حسب موقعها من المنظور بل حسب ما تؤديه من وظيفة ضمن التكوين الفني كله ، فلا يشغل الفراغ وسط الصورة سوى شخوص عالم الغيب والعروسين يوسف النجار والعذراء مريم ، بينما نشهد على مقربة منهم زمرة الرعاة الذين جاءوا ملبّين هواتفهم الخفيّة بمولد يسوع . وإلى اليمين من أمامية اللوحة نرى واهب اللوحة وأسرته وكوكبة من الملائكة ، على حين تدور فى المستوى الخلفي سلسلة مشاهد سردية صغيرة تصوّر أحداثاً سابقة على مولد المسيح لا تقلّ أهمية هى الأخرى . وقد نسّق الفنان كافة هذه المجموعات بعناية شديدة بعد أن اختار بؤرة الجاذبية فى الفراغ الفسيح حيث استلقى الطفل الوليد وسط هالة نورانية فوق أرضية جرداء ظهرت فى مقدّمتها كومة من القش . وتعمّد الفنان ترك هذا الفراغ شاغراً ، كما أضفى على مزهرية زهور الزنبق ومزهرية زهور الحوض ( لوحة ٤١٩ ) وكذا على القبقاب الخشبي بهاءً يواكب قيمها الرمزية . وتبدو العذراء فى رداء أزرق فضفاض منحنيةً تتطلّع إلى طفلها . أما يوسف النجار فيبدو شيخا مُسنّاً خشنا أشهب الشعر مجعّد الجبين يُصلّي مستندا إلى عمود وقد ضمّ كفّيه المعروقتيْن إحداهما إلى الأخرى . وتشكّل مجموعة الرعاة في يمين خلفية اللوحة أشد عناصر اللوحة إبهاراً وأكثرها طرافة وهم يشاركون مشاركة كاملة فى إضفاء الحيوية على المشهد بينا يركعون أمام الطفل وقد تجلّى على وجوههم فيض من مشاعر الإيمان الصادق يختلط فيها الورع بالحنان والإعجاب بالدهشة . والرعاة فى هذه اللوحة أفراد من الشعب الكادح نلمسُ فيهم خشونةَ الأيدي والملامح وتجاعيد الكدّ فى الحقول والمراعي فى العراء . ويحسّ المرء أنهم نماذج حقيقية صادقين فى التعبير عن مشاعرهم ، ولا شك أن الفنان قد اختارهم ليكونوا سبيله للتعبير عما يريد . وتتراءى الدواب خلف العمود الضخم الذى يستند إليه يوسف النجار فى الظل الخفيف المتسلّل إلى المِزْود والذى استخدم فيه الفنان تقنية الفاتح والداكن [ كياروسكورو ] بمهارة عجيبة ، ويحلّق فوقها ملاك ينسكب عليه ضوء علويّ يحيل رداءه المتطاير إلى شعلة متوهّجة . وتبدو الملائكة فى شتى زوايا اللوحة فى وضعات شديدة التنوّع يحلّقون هنا وهناك كأنما قد تملّكهم انفعال جارف وهم يبشّرون القوم بالنبأ العظيم ، وهم فى حقيقة الأمر يؤدون دور الربط بين العناصر القريبة والبعيدة فى أنحاء التكوين كله مشاركين فى كل مراحله . ونلاحظ أن الملائكة نمطان مختلفان ، أحدهما يحمل وجوها بريئة مستديرة وثانيهما جهم الوجوه لا نتبيّن أعمارهم ولا سيما الراكعون فى أمامية الصورة مرتدين ثياباً كهنوتية . ويمكننا أن نقدّر جسامة المشاكل التى صادفت الفنان وابتكر لها حلولاً موفّقة فى هذه اللوحة الضخمة بما ذهب إليه المؤرخ پانوفسكى من أن هذه اللوحة تحتل بين أعمال ويج ڤان دِرْ خُوس مكانة السيمفونية التاسعة بين أعمال بيتهوڤن .



لوحة ٤١٦. هوجو ڤان درْ خُوسْ: الخطيئة الأصلِيَة [غواية آدم وحواء]. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٤١٧ . هوجو ڤان درِ خُوسْ: سجود الرعاة للطفل يسوع. متحف أوفيتزي بفلورنسا.



لوحة ٤١٨. هوجو ڤان دِرْ خُوسْ: سجود الرعاة للطفل يسوع. تفصيل. الرعاة الثلاثة.



لوحة ٤١٩. هوجو ڤان دِرْ خُوسْ: سجود الرعاة للطفل يسوع. تفصيل. مزهرية زهور الزنبق ومزهرية زهور الحوض.

# هيرونيموس بوش (١٤٥٠ ـ ١٥١٦)

**ثمة** نفر بين كبار الفنانين وقعوا فريسة سيطرة موضوع الخطيئة الأصلية عليهم وإن لجأوا لإخفاء هذه الحقيقة عن الناس بل عن أنفسهم باستخدام مجموعة من الرموز بدت فى زمنهم عصيّة على التفسير إلى أن تمكن إخصائيو التحليل النفسي المعاصرون من فك مغاليقها خلال سعيهم نحو سبرغور النفس البشرية . وكان هيرونيموس بوش Jerome Bosch الذى عاش فى نهاية العصور الوسطى من بين هؤلاء المصوّرين ، فعاصر اضمحلال الحضارة التى نشأ فى ظلّها وظهور حضارة جديدة تُزاحمها . ومنذ القرن الثامن عشر أدرك المتخصّصون فى فن التصوير ما يكتنف صور بوش من غموض وإبهام ، وأن الفارق بين تصويره وتصوير غيره أنهم بينا يسعون إلى تصوير المظهر الخارجي للإنسان كان بوش من الجرأة بحيث صوّر ما يعتمل فى دخيلة وجدانه ، نافذا ببصره الثاقب إلى الأعماق الدفينة للإنسان التى تعجّ بالرغبات المكبوتة ، مثلما نفذ إليها فرويد بعده بأربعة قرون .

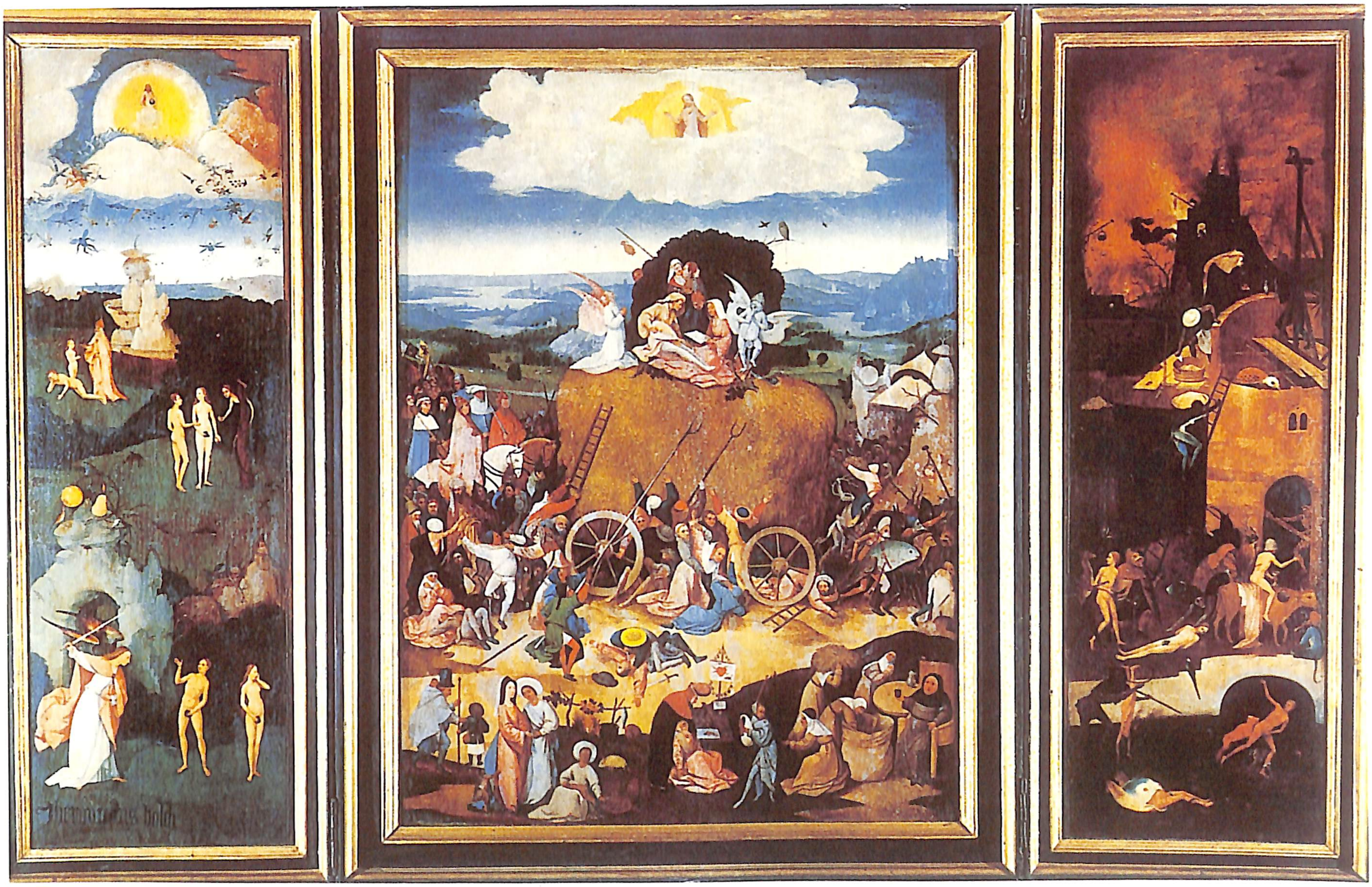
وما من شك فى أنه مما يزيح الستار عن دوافعه الخفيّة دراسة الموضوعات المصوّرة التى وقع عليها اختياره وما تنطوي عليه من ثوابت تشي بمكنون سرّه . ذلك أن موضوعات بوش كانت تحوّم على الدوام حول موضوع « الغواية » حيث نشهد النسّاك والقديسين محاطين بأبالسة الجحيم يحرّضونهم ، أو بشياطين من الإناث يُغرينهم ويراودنهم ، بينا يُلقي الفزع فى روعهم وحوش غريبة لا يتصوّرها خيال . ومن بين أعظم أعمال بوش لوحته المسماة « عربة القش » ( لوحة ٤٢٠ ) التى رسمها هذا الفنان الفلمنكي عام ١٤٨٥ فوق لوحة خشبية « ثلاثية الضّلفات المطويّة » ما تكاد تنطوي حتى يقع الطَّرْفُ على الأخطار التى يتعرّض لها عابر الحياة ، فإذا انبسطت كشفت الضّلفة اليمنى عن جنة عدن ، واليسرى عن الجحيم ، والوسطى عن عربة محمّلة بالقش وهى تشقّ طريقها فى رعونة وتهوّر وتنوء بما تكتظ به من رغبات وشهوات مُلحّة . ونشهد فوق كومة القش عاشقيْن متعانقيْن تُظلّهما شجرة وارفة ، ( لوحة ٤٢١ ) ، وشاباً يعزف على العود لحناً مدوّنا فوق كراسة تحملها له فتاة بينما يتابع صبيّ تدوينها المسطور بسبابته . ومن ورائهم إلى اليمين مَلَكٌ حارس مستغرقاً في الصلاة راكعاً ، وإلى اليسار شيطان مجنّح ينفخ بوق الغواية وقد نفد صبره . ويصاحب عربة القش شخوص امتطى بعضها صهوات الجياد يمثلون البابا والامبراطور وأحد الملوك وأميرا من الأمراء ، وترجّل البعض الآخر بينا يحاول فريق منهم اعتلاء العربة ليعبّ وينهل مما تزخر به من ألوان المتعة ، متمثّلين الحكمة الفلمنكية القائلة إن الدنيا كومة من القش يغترف منها كل إنسان قدر استطاعته . غير أن بعضهم يسقط تحت العربة فتسحقهم بعجلاتها على حين يتشبّث البعض الآخر دون جدوى بأذيالها إلى أن يُعْلن البشير تجلّي « المخلّص » فوق هامات السحب ( لوحة ٤٢٢ ) . ونشهد على امتداد الطرف الأدنى من اللوحة مجموعات ستاً ، يذهب بعض المؤرخين إلى أنها تمثّل ستاً من الكبائر السبع ؛ هى الغرور والفسق والحسد والغضب واشتهاء ما للغير والشَّرَه والكسل . وقد مهر الفنان اللوحة بتوقيعه فى أقصى اليمين تحت مجموعة الراهبات .

وتمثّل الضّلفة اليمنى من هذه اللوحة جنّة عدن وقد أطلّت عليها السماء على نحو ما جاء فى سفر التكوين من أن الإله الخالق قد جلس متربّعاً فى السماء بينا تتهاوى منها الأرواح المتمرّدة التى رسمها بوش مخلوقات ضئيلة تضرب بأجنحتها فى الفضاء . ونرى على مقربة من صخرة غريبة الشكل الإله الآب وهو يخلق حواء من ضلع آدم ، كما نرى فى منتصف اللوحة الحيَّة التى يأخذ جذعها وذراعها شكل امرأة وهى مسترسلة فى غواية آدم وحواء . وفى أدنى اللوحة نشهدهما ينطلقان من بوابة محفورة فى الصخر بعد طردهما من الجنة .

ويبلغ هذا العمل الفني ذروته فوق الضلفة اليسرى ، حين يتناول الفنان موضوع الجحيم الذى سبق له تناوله من قبل فى العديد من اللوحات وخاصة فى لوحة « حديقة الملذّات الدنيوية » ، غير أن خياله لم يبلغ مثل هذه الخصوبة فى مجال الترهيب وبثّ الفزع والهلع وهو يصوّر عذاب المغضوب عليهم فى النار والمَطْهر . ونرى فى هذا المشهد بوابة الجحيم فُرْجة فى برج لم يكتمل ، تلجه الأطياف العارية فى صحبة حيوانات رامزة للخطيئة التى أودت بهم إلى هذا المصير المهول ، أو فى صحبة زبانية الجحيم بينما اندلعت نيران جهنم تتلظّى فى خلفية الصورة .

ولقد كشف بوش فى لوحاته ذات الضلفات المطويّة التى رسمها للجنة والنار عن هذا الاتجاه نفسه ، إذ كان يرى أن الاختيار بين الجنة والنار فى نهاية الأمر ليس بيد الإنسان الذى حدّد القدر مصيره منذ الأزل . وما أكثر ما تناول غيره من المصوّرين موضوع الاختيار بين الجنة والنار ، لكن أحدا منهم لم يضارعه فى الإفصاح عن « يوم الحساب » بوصفه لوناً من القصاص المفروض على العصاة منذ الأزل . وإذ اقتضى الشكل التقليدي للّوحة الثلاثية الضّلفات أن يصوّر بوش الجنة والنار كليهما وفق الإيقونوغرافية المتعارف عليها وقتذاك ، احتال فصوّر الفردوس باعتباره جنة دنيوية حافلة بمختلف ضروب الغواية ، هى جنة عدن على نحو ما نرى فى لوحة « حديقة الملذّات الدنيوية » ( لوحة ٤٢٣ ) ، فهى جنة تحتشد بشتى المتع والمباهج والخيال الجنسي والأبالسة ، من اليسير على المُشاهد إدراكها حتى وهى تتخفّى تحت ستار الرمزية ، ولعلها تمثّل أعظم قدرة على الابتكار الخيالي فى فن التصوير قاطبة ، فإذا السورياليون فى القرن العشرين يعدُّون بوش هو الرائد الأول لمذهبهم .

ومثلما تظاهر جُويا فيما بعد بأنه يستمد موضوعاته من عالم الواقع ومن الأحداث التاريخية بينما كانت غرائزه المكبوتة فى حقيقة الأمر هى التى تختارها وتُمليها عليه ، كذلك كان بوش يستخدم موضوعاته من حكايا العصر الوسيط اللاحق وقصصه الرمزي وأساطيره الشعبية الخرافية الشائعة ، أو من المزاولات الخفيّة



**لوحة ٤٢٠ . هيرونيموس بوش: عربة القش. متحف برادو بمدريد.**

أو السحرية المتداولة بين الخيميائيين المشتغلين بالسّيمياء القديمة ، وهكذا كان بوش يعكس أيضاً روح زمانه وبيئته . كما يبدو أن أهم دافع له لتصوير الموضوعات المتعلقة بالنار بدلاً من الجنة مردّه إلى ما تسلّط عليه من وساوس خفيّة خاصة به . فقد كشف شارل ده طولناى وچاك كومب فى كتابيهما الذي تناول فن چيروم بوش[٧٦] عن أن رموز بوش تنطوي على تناقض وجداني تتكافأ فيه الأضداد ، فهى من ناحية تعكس الأفكار السائدة فى عصره ومن ناحية أخرى تخضع لتفسيرات التحليل النفسي التى تفصح عن رغباته المكبوتة . كما كشف العالم النفساني كارل يونج فى كتابه « علم النفس والخيمياء » عن هذه الطبيعة المزدوجة مبيّنا أن شعائر الخيميائيين وطقوسهم المثيرة التى يزعمون أنها تقودهم إلى نتائج سحريّة إنما هى فى حقيقة الأمر رموز تهيىء لهم استكشاف حقائق سيكولوجية أساسية كان الخوض فيها أو ذكرها محظوراً وقتذاك . ويذهب چاك كومب إلى أن بوش :

« كان يعبّر عن نفسه تعبيراً مباشراً من خلال الرموز المألوفة لديه ، وأن الرمزية فى تصاويره لم تكن مجازاً أو استعارة بل لغة كاملة تنبع مباشرة من المصادر التى يتشكّل منها فكره . ولهذا السبب كانت تنطوي على الحدّة التعبيرية التى نلمسها بين سطور قصائد الشعر البدائية فى المراحل الأولى من ظهور أى لغة ، فينسرب إليها بالمثل ما صاحب نشأتها من غموض » .

وقد استغرق بوش الانشغال بتلك الغرائز التى تُعرّض « خلاص » الإنسان للمخاطر ، إما لأنه كان يخشى على الإنسان مغبة الاستسلام للغواية ، وإما لأنه تحرّكه ـ كما يذهب رينيه ويج ـ « رغبةٌ دفينة إلى ذلك ، إذ تحفل لوحاته بتفاصيل فجّة بل أحياناً منفّرة وكأنه كان مصاباً ـ كما يقول البعض وفقاً للمصطلحات السيكولوجية المعاصرة ـ بالعقدة الشّرجية التى تجعل من الإنسان موسوساً يطالب على الدوام بالكمال المطلق » .



لوحة ٤٢١ . هيرونيموس
بوش: عربة القش. تفصيل.



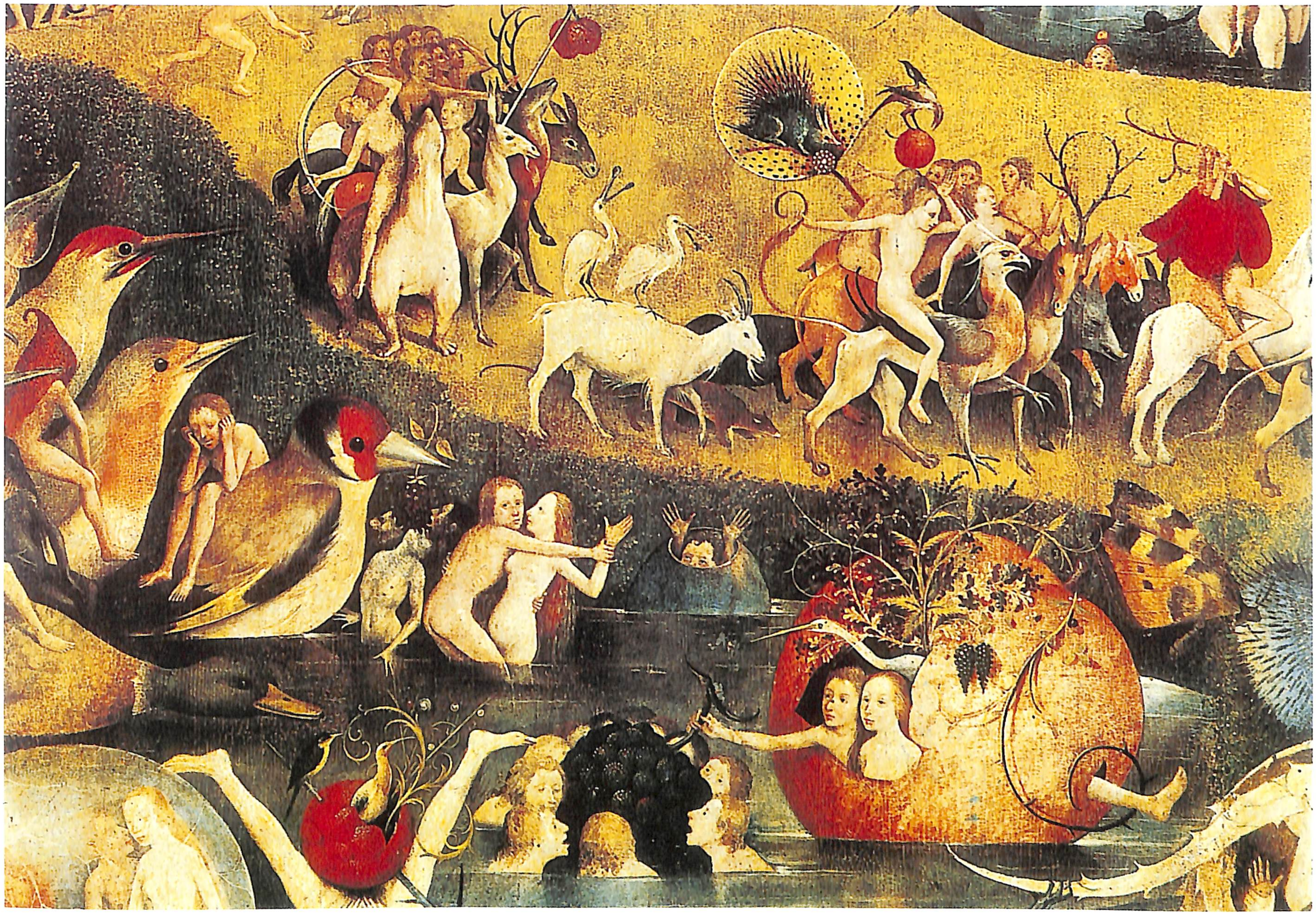
لوحة ٤٢٢. هيرونيموس
بوش: عربة القش. تفصيل.







لـوحـة ٤٢٣.
هيرونيمـوس بوش:
حديقة الملذّات الدنيوية.
متحف پرادو بمدريد.

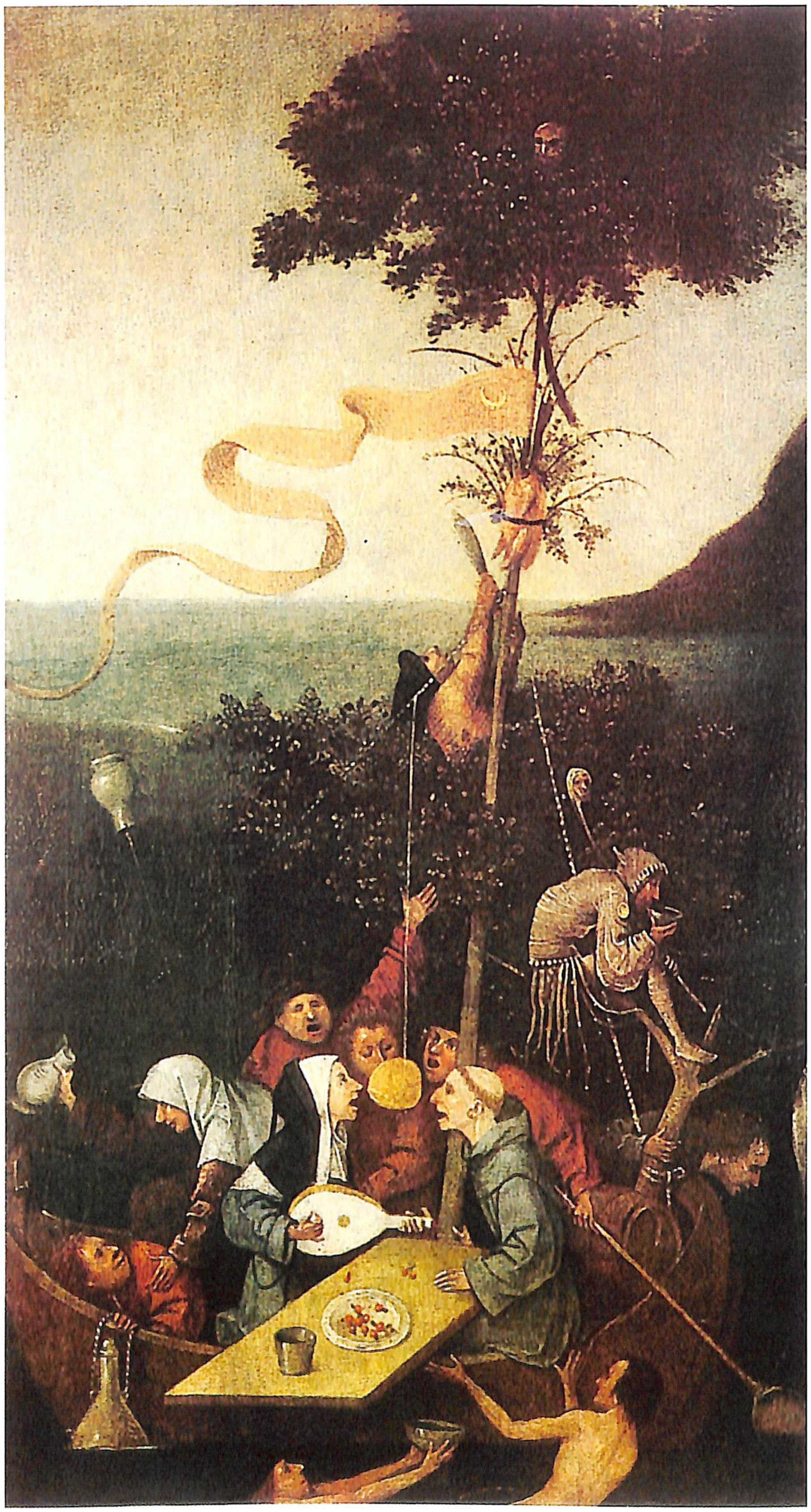


**لوحة ٤٢٤ . هيرونيموس بوش: حديقة الملذات الدنيوية. تفصيل.**

وعندما نبسط هذه اللوحة الثلاثية الضّلفات نشهد مرحلة خلق النبات فوق الضّلفة اليسرى ، بينما تعرض الضّلفة اليمنى مشهد خلق حواء وسقوط آدم وطردهما من الجنة وقد اكتنفتهما أنواع خيالية من النبات والحيوان مردّها قصص الرواة العائدين من أمريكا بعد اكتشافها على نحو ما نشاهد في ( لوحة ٤٢٤ ) ، فإذا بنا نرى شخوصا عارية يتحلّقون ثمرة فراولة ضخمة لعلها سقطت لتوّها من منقار طائر مهول ، بينما يحاول فتى وفتاة داخل ثمرة القرع العسلي انتزاع ثمرة الفراولة ، ومن ورائهما طائر ذو منقار طويل حاد يتحفّز . وثمة فتى يراقص فتاة وسط الماء بينما امتطى غيرهما ظهور الطيور السابحة . وفي أعلى المشهد نرى فريقا من الرجال والنساء يعتلون ظهور مخلوقات مهجّنة من الطيور والحيوانات الإكزوتيّة الغريبة تمضي في موكب حافل اختلط فيه الحابل بالنابل ، ويسترعي الانتباه انتشار ثمرة الفراولة في شتى أنحاء المشهد . . . إن هي إلا هلوسات غير واقعية شأنها شأن ما يتخلّل أحلامنا من صور غريبة غير مألوفة . أما اللوحة الوسطى فتمثّل « حديقة الملذّات الدنيوية » ، وهو الاسم الذى تُعرف به اللوحات الثلاث ، ويدور موضوعها حول الحسيّة والطبيعة العابرة الزائلة للانغماس فى الشهوات والمتع الفانية .

ويحتفظ متحف اللوڤر بلوحة أخرى غريبة لهيرونيموس بوش هى « قارب المجانين » ( لوحة ٤٢٥ ) . ولتفسير هذه اللوحة ينبغي الرجوع إلى عمل أدبي ظهر عام ١٤٩٨ ونال شهرة واسعة هو « قارب المجنونات » للكاتب يوسيه بادي الذى استوحى موضوعه من كتاب لا يقلّ بدوره شهرة هو « قارب المجانين »(٧٧) الذى ظهر عام ١٤٩٤ . ويحكي الكتاب الأول قصة رحلة بحرية إلى « نارا جُونيا » أى جزيرة الجنون التى تسكنها قبيلة استسلمت لغرائزها الشريرة الدنيئة ، كما حرفتهم حواسّهم الماجنة الجانحة عن الطريق السّوىّ . ويبدو أن روح التصوّف التى شاعت خلال العصور الوسطى كانت قد استرخت وتراخت وحلّ محلها اتجاه أخلاقي وعظي للارتفاع بمستوى السلوك الإنساني . وكانت لبوش كما قدّمتُ شطحاته الخيالية التى يسخر فيها بخطوطه وألوانه مما حوله ، مثلما سيفعل برويجل الذى كان من أشدّ المعجبين به من بعده . كذلك كان بوش يفضّل الموضوعات المستمدة من الحكَم الشعبية ، ولا تنفك روحه الساخرة الجامحة ومخيلّته الخصبة تبتكران موضوعات تسيطر عليها فكرة المسخ والتحوّل ومناظر بريّة خيالية تكتظ بشخوص تعيش فى جو غامض رهيب كجو الكوابيس التى تزرع القلق فى النفوس وتستثيرها فى آن معا . ولا يتخذ عالمه مظهر الواقع إلا بقصد خداعنا فتحتشد فيه الرموز التى تذكّرنا بما يحاول علم النفس التحليلي الحديث أن يكشف عنها حين يتصدّى لتفسير أحلام الناس . وفى هذه اللوحة يرمز بوش إلى نواحي الجنون المتصلة بحاستيْ الذوق والسمع ، فنشهد قاربا ارتفعت ساريته ترفرف فوقها راية بينما استغرق جميع مَنْ بالقارب فى ملذّات الطعام والشراب والطرب . فثمة مَنْ يعزف على العود وثمة مَنْ يغنّي ، وثمة من يصغي ، وثمة من يتسلّق السارية ليتلقّف الدجاجة المشدودة إليها ، وانهمك البعض فى احتساء النبيذ على حين يغمر أحدهم قنينة الخمر فى ماء البحر ليبرد ، وانتثرت على المائدة بقايا الفاكهة بينما تحلّق المتسوّلون حول القارب ينشدون صَدَقة .

ويلفتنا أن بوش نادراً ما كان يتناول موضوعاً دينياً إلا بهدف إرضاء رغبته الدفينة فى التهوين من شأنه والنيل منه . وعلى حين كانت الموضوعات التى يقع عليها اختياره تقليدية مألوفة إلا أن مقاصده كانت ملتوية درءاً للشُّبهات . فلقد كان دائم الجنوح إلى تصوير المسيح موضعاً للازدراء ، على نحو ما نرى فى لوحاته « ها هوذا الرجل »(٧٨) ( لوحة ٤٢٦ ) و« تتويج المسيح بإكليل الشوك » ( لوحة ٤٢٧ ) و« حمل الصليب » ( لوحة ٤٢٨ ) حيث نلمس ما حلّ بالمسيح من هوان يدعو إلى الرثاء ، وقد أحاطت به شرذمة متجهّمة الوجوه بشعة الملامح تنظر إليه شزرا ، خالعة عنها إنسانيتها وقد استبدّت بها وحشية منفّرة تدلّ على أحطّ ما فى أعماق النفس البشرية ، حتى لقد اتهمه بعض الكتاب الإسبان بالزندقة والهرطقة . ولم يكن بوش هو الوحيد الذى عمد إلى هذا التشويه ، فما أكثر الوجوه الكاريكاتورية المشوّهة فى رسوم ليوناردو الذى تخايل فأضفى عليها دلالة عقلانية جليّة . كذلك كانت تقاليد المهرجانات الفلمنكية بما تضم من عروض تنكّرية هى من غير شك أحد المصادر التى أوحت إلى بوش بهذا الضَّرب من التصوير ، غير أن هذا الاتجاه كان أشد عُنفاً عند بوش من تلك التقاليد ، حتى ليمكننا الذهاب إلى أن هذا الفنان كان يقف على حافة هاوية الإلحاد ، وأنه كان يحسّ رضىً مبهما عندما ينال من المسيح بمثل هذه الصراحة والوضوح ، وإذا كان بوش لم يعترف بذلك قط إلا أن صوره نفسها تنطق بهذا الاتجاه .



لوحة ٤٢٥. هيرونيموس بوش: قارب المجانين. متحف اللوڤر.



لوحة ٤٢٦ . هيرونيموس بوش: هاهوذا الرجل! الإسكوريال.

ونحن نعجز أمام صور بوش عن التمييز بين الفرد والمجتمع ، فكل ما سجّله بوش كان يدور فى كل مكان فى عصره قرب نهاية العصور الوسطى عندما تقوّض إيمان لفرد وأدرك عزلته وانحصر تفكيره الأنانى فى خطرىْ الموت والشيطان اللذيْن يهددان حياته . وما أصدق مؤرخ الفن مارْسلْ بريون حين انتهى فى دراسته الممتعة عن بوش لى أن فنه : « ما كان فن العصور الوسطى ولا كان فن عصر النهضة الذى حاول التخلّص من الفكر الميتافيزيقى فى سبيل نصرة العقل ، بل كان محاولة يائسة لإيجاد متنفَّس فى الفن يبتعد الابتعاد كله عن الاعتراف بالكون القائم حول الإله الخالق الذى آمنت به العصور الوسطى ، وعن الاعتراف فى الوقت نفسه بأن إرادة الإنسان واعية كما نادى عصر النهضة ، فلقد كان بوش فى حقيقة أمره مؤمنا بالفوضى واللا معقول وهراء الحياة وعبثها » .



لوحة ٤٢٧. هيرونيموس بوش: تتويج المسيح بإكليل الشوك. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٤٢٨. هيرونيموس بوش: حَمْلُ الصليب. متحف جِنْت.

# چيرارد داڤيد
## (١٤٦٠ ـ ١٥٢٣)



لوحة ٤٢٩ . چيرارد داڤيد: القاضي الفاسد سيسامنيس. بروج.

و

من المصوّرين اللامعين خلال المرحلة الفلمنكية المبكرة الفنان چيرارد داڤيد Gerard David الذى وُلد فى إحدى القرى الهولندية ثم نزح إلى مدينة بروج عام ١٤٨٢ ليصبح أحد القمم الفنية فى المدينة ، وقد استقى فنه من ڤان إيك وهانز مملنك . وأشهر ما ترك لنا من آثار اللوحتان اللتان عهد بإعدادهما إليه قضاة مدينة بروج لتزيين قاعة العدالة فيها لإشاعة الخشية فى صدور القضاة من أن ينحرفوا عن العدل . وهما لوحتان ضخمتان موضوعهما مستقى من رواية لهيرودوت عن القاضي الفاسد سيسامنيس Sisamnes أحد قضاة الملك قمبيز الذى أدين بتهمة الرشوة فحُكم عليه بالسلخ حيّاً . ويبدو فى اللوحة الأولى ( لوحة ٤٢٩ ) الملك قمبيز وحاشيته يقتحمون منزل القاضي بينما يُلقى الجلاّد القبض عليه ، وقد بدا قلقاً مذعوراً وهو يستمع إلى التّهم التى يعدّدها الملك على أصابع يديه فارتسمت على وجهه علامات الفزع ، كما نشهد فى خلفية الصورة القاضي على باب بيته وهو يتسلّم كيس النقود من أحد المتقاضين . على حين تبيّن اللوحة الثانية [ غير منشورة ] تنفيذ العقوبة الرادعة على القاضي التعس الذى يسلخه جلاّدوه ويمزّقون جلده إرْباً إرْباً ، بينما نرى فى أمامية الصورة ابن القاضي الذى يأخذ مكان أبيه ويجلس على مقعد مصنوع من جلد أبيه الممزّق .

وتتميّز هاتان اللوحتان بألوانهما الزاهية المترعة بالحيوية ، كما يشخصُ التكوين الفني واضحاً جلياً . وتنفسح فى خلفية لوحة إلقاء القبض على القاضي عن ميدان واسع مقفر تحيط به أعمدة أحد الأروقة بمدينة بروج . ويزدان الجدار الداخلي للمنزل بصيغ زخرفية متأيطلة وطرائف مُقحمة على التكوين الفني ، حيث نشهد على الجدار الرصائع الضخمة المحفورة ووِلْدان الحب ممسكين بأكاليل الزهور ، وإن اتسم العمل كله بالطابع الفلمنكي الشديد الوضوح ، بل إنه يوقظ فى الذهن صور مرايا ڤان إيك عندما تلمح عيوننا أبراج كنيسة القديس يوحنا منعكسة على خوذة الجندي الواقف . ويُقعي كلبان فوق أرضية القاعة المغشّاة ببلاطات خزفية مزجّجة ذات أشكال بديعة . كما يلفتنا محاذاة الشخوص بعضها البعض في المستوى الواحد ، غير أن ملامحهم متباينة ونظراتهم معبّرة وإن شخَص كلٌ منهم فى اتجاه مختلف عن الآخر .

# كونُتين ماسيس
## (١٤٦٥ ـ ١٥٣٠)

**وُلد** كونتين ماسيس [ أو ميتسيس ] Quentin Massys (metsys) بمدينة لوڤان لكنه استقر بمدينة أنڤرس . وإذا كانت بروج وبروكسل هما العاصمتان الفنّيتان فى مستهل القرن الخامس عشر فإن أنڤرس التى كانت مدينة ثريّة تعجّ بالنشاط مع دول الجنوب قد تحوّلت بدورها إلى مركز فنّي جاذبا المصوّرين الشبان . وقد أمضى ماسيس حياته عازفاً عن تولّي المناصب المرموقة غير معنىّ إلا بإرضاء عملائه من الخاصة ومن المؤسّسات الموسرة . وكان أسلوبه عفويّاً متحرّراً ولم يكن على غرار فناني الجيل السابق يميل إلى إظهار شخوصه فى وضعات الورع والخشوع الجامدة بل كان ينزع نحو تصوير الحركة والحيوية . وبهذا كان ماسيس وصلة الانتقال بين القرن الخامس عشر المستمسك بالشعائر الدينية وبين القرن السادس عشر المشغول بأمور الحياة الدنيا ملتصقاً أكثر ما يكون بشواغل الإنسان وحياته . وقد اكتشف فى جمال « الطبيعة الساكنة » ما يتيح له إبراز الفروق بين الأشياء حين ينسكب عليها الضوء ـ وفق نهج ڤان إيك ـ ، وتتجلّى براعته فى تصوير الإيماءات الموشكة على الحدوث أو الانتهاء ، وكذا فى رسم الأشياء متراكمة إلي جوار بعضها البعض ، فكان ذلك إرهاصا بمكتشفات القرنين السادس عشر والسابع عشر من حيث بثّ الحركة والحياة النابضة فى الصورة . وكان موضوع الصرّاف أو المرابي وزوجته فى حانوته الذى تناوله پيتروس كريستوس من قبل هو أحد الموضوعات الفلمنكية الشائعة خلال القرن الخامس عشر ، وكان فى الوقت نفسه ذريعة لتصوير الطبيعة الساكنة والأدوات الجميلة التى تلتقط الضوء فيُكْسبها تألقاً وسطوعاً . ولوحة « الصرّاف وزوجته.» ( لوحة ٤٣٠ ) صورة واقعية من الحياة اليومية نرى فيها الزوجة وقد انصرفت عن مطالعة كتاب « الساعات » إلى التطلّع نحو الميزان الذى حملت إحدى كفّتيه نقوداً ذهبية يزنها الصرّاف بحرص وعناية وبين يديه اللآلىء والجواهر والحليّ الذهبية . وتبلغ الصورة ذروتها فى المرآة المحدّبة التى تذ كّرنا بمرآة كريستوس فى لوحة القديس إيليجيوس St. Eligius ( لوحة ٤١١ ) ومرآة ڤان إيك فى پورتريه أرنولفيني وعروسه ( لوحة ٣٩٦ ) ، ويُستدلّ منها على وجود شخص ثالث بالحانوت لعله المشتري ، كما تعكس المنظر الخارجي من خلال النافذة . وقد نالت هذه اللوحة نجاحاً وذيوعاً فى عصرها وما أكثر ما استنسخت ، كما ظلت فترة ما ضمن مقتنيات الفنان روبنز الأثيرة .



**لوحة ٤٣٠ . كونُتين ماسيس: الصرّاف وزوجته. متحف اللوڤر.**

# يان جوسارت
## (١٤٧٢ ـ ١٥٣٦)

**تألق**

يان جوسارت Jan Gossart المعروف أيضاً باسم مابوزيه Mabuse فى تصوير الموضوعات الدينية والأسطورية والپورتريهات . عمل فى مدينة أنڤرس بعد رحلة إلى إيطاليا بمعيّة راعيه دوق برجنديا . وكان فى مرحلته المبكّرة يحذو حذو چيرار داڤيد إلى أن تحوّل إلى نماذج عصر النهضة بعد تأثره بألبرخت دورر وأساتذة عصر النهضة الإيطاليين . وقد صور آدم وحواء مرات عديدة إذ كان يتحمّس لتصوير الأجساد العارية بأحجامها الطبيعية قدر الإمكان ، وتعدّ لوحته « آدم وحواء » المحفوظة بمتحف برلين بحق دراسة ممتعة من دراسات عصر النهضة لموضوع العرى ( لوحة ٤٣١ ) . وفى محاولاته للتأثير على المشاهد من خلال المغالاة فى التضاؤل النسبي وقواعد المنظور وتراكب الأشكال فقدت صوره الدينية مضمونها الروحي ، وبهذا غداً ما كان وسيلة عند ليوناردو داڤنشي غاية فى ذاتها عند يان جوسارت .



**لوحة ٤٣١ . يان جوسارت:**
**آدم وحواء. متحف برلين.**

## بـرُويْجِـــــل (١٥٢٥ ـ ١٥٦٩)

**بُعدّ**

بيتر بروجيل Pieter Bruegel الأكبر أحد عظام المصوّرين لما تنفرد به تكويناته الفنية من تلقائية ووضوح ولاهتمامه الشديد بالجانب الإنساني الذى يضفي على أعماله نضارة لا تذبل ولا تغيض . ومن الناحية التاريخية يعدّ البعض بروجيل آخر ومضة تألقت فى سماء التصوير الفلمنكي المبكر على حين يعدّه البعض الآخر المُبشّر بفن عصر جديد . وكان بروجيل من بين عظماء الفنانين أول من صوّر لوحاته خصيصاً للمشترين من المتذوّقين مُطْلقاً لنفسه الحرية فى اختيار موضوعاته . وفى الحق إن ما يأسرنا فى لوحاته ليس موضوعاتها فحسب بل رؤاه الشخصية وأستاذيته فى فن التشكيل ، فقد فُتن بروجيل بالسلوك الإنساني وكانت البشرية بكل نقائصها ومثالبها هى محور فنّه الذى لم تتحكم به أية أساليب فنية تقليدية .

وُلد بروجيل فى الأراضي الواطئة بالقرب من بلدة بروج بإقليم برابانت فى بلچيكا حاليا . واشتهر هذا الفنان بصفتين : الأولى هى شهرته فناناً شعبياً ، تلك الصفة التى أضفاها عليه اشتغاله بتصوير المشاهد الهزلية الغريبة ثم المشاهد التى يمثّل فيها الفلاحين ومرحهم الصاخب فى أعيادهم ، وهى ما تتجلّى فيها موهبته الفذة التى تُدخل البهجة على النفوس رغم ما تتسم به من غرابة . أما صفته الثانية التى لا تؤدي فيها تلك الموهبة إلاّ دوراً ظاهرياً فهى قيمته كمصوّر يُصْدر عن فلسفة عميقة الغور جعلته يحتل مكانة مرموقة بين الكوكبة النادرة من عظماء الفنانين على مرّ التاريخ . وما نعرفه عن حياته قليل إلا أنه عندما قضى نحبه لم يكن قد تجاوز الخامسة والأربعين من عمره . وثمة وثيقة تثبت قبوله أستاذاً بنقابة المصورّين بمدينة أنفرس عام ١٥٥١ أثبت فيها اسمه « بيتر بروجيل » الذى هو اسم دال على العائلة لا « بيتر ڤان بروجيل » الذى يدل عادة على موطن النشأة . وعندما بلغ الثالثة والثلاثين من عمره تزوج من ابنة المصوّر كوك Coecke الذى قيل إنه تتلمذ على يديه ورزق منها بابنين شبّا ليصبحا فنانيْن مرموقيْن مثلما أصبح ثلاثة من أحفاده وخمسة من أحفاد ابنيْه ، كُنّي أولهما « ببروجيل الجهنّمي » لميله إلى تصوير مشاهد نيران الجحيم على غرار بوش وأبيه بروجيل ، وكُنّي الأصغر « ببروجيل المخملي » لما انطوت عليه رسومه من رقة ناعمة وسحر وجاذبية لا سيما رسم الزهور والثمار والطير . وقد عاش بيتر بروجيل خلال عصر مشحون بالاضطرابات الاجتماعية والفتن السياسية والدينية مما كان له أثره عليه دون شك . على أن استشفاف أفكاره وآرائه لا يتسنّى لنا إلا من خلال آثاره الفنية فحسب ، على العكس من الفنان ألبرخت دورر الذى ترك إلى جوار إنجازاته الفنية العديد من الأبحاث والرسائل فضلاً عن تعليقات أصدقائه مما يُلقى الضوء وافرا على أفكاره وآرائه . ولتمييز بروجيل عن سلالته وذراريه من الفنانين أطلق عليه المؤرخون اسم « بروجيل الأكبر » على حين أطلق عليه معاصروه اسم « بروجيل الهازل » لما كانت تصخب به تصاويره من سخرية لاذعة تشحذ فكرهم وتدفعهم إلى التأمل ، وآثر البعض تسميته « بروجيل الفلاح » لشغفه بتصوير حياة أهل الريف . وقد نقل إلينا كاريل ڤان ماندر مؤرخ حياة الفنانين فى الأراضي الواطئة خلال القرن السادس عشر أن بروجيل كان دائم التردّد على حفلات الفلاحين متنكرًا بزيّهم ليدرس عن كثب عاداتهم ورقصاتهم ومأكلهم ومشربهم وحفلات زفافهم . ومن ثم فليس أمامنا سوى الرجوع إلى صوره كي نسبر غوره ونكشف عن معتقداته التى يمكن تلخيصها فى أن الإنسان كفرد مطبوعٌ على الخطيئة ، وأن أبشع خطاياه هى المادية المتمثّلة فى جشعه وأَنانيته ، وبرغم ذلك فالإنسان خيّر بطبعه إذا عاش موصولا بالطبيعة . وهى نظرية قديمة قدم الإنسان الذى كان يُعدّ فى اليونان القديمة خيرّاً لكنه أسير قبضة أقدار مأساوية لا يملكَ منها فكاكا ، على حين أن الإنسان فى عُرف بروجيل قادر على تفادي الخطيئة والتحكّم فى مصيره . فلقد عصى آدم وَحواء ربهّما فأكلا من ثمر الشجرة المحرّمة مرتكبيْن الخطيئة الأولى وفق ما جاء بسفر التكوين ، لكن بروجيل يرفض التسليم بهذا المعتقد ، ذاهبا إلى أنه لا يجوز أن يظل الإنسان معذّبا طوال حياته لأنه رضخ فى لحظة ضعف لإحدى نزواته ، وأنه حُرّ فى الاستمتاع برغباته طالما هو قادر على التحكّم فيها والسيطرة عليها ، كما أنه ليس فى حاجة إلى « مخلّص » يعيده إلى نعيم الفردوس لأنه مدرك هذا النعيم لا محالة إذا ما اندمج فى الكون وفنى فيه . وليس فى عالم بروجيل شيء ثابت البتة ، فكل شيء دائب الحركة والتطور . وفى الحق إن بروجيل كان يرهص ذهنياً بعودة الإنسان إلى الطبيعة ، تلك العودة العاطفية التى نادى بها الرومانسيون فى القرن التاسع عشر ، لكن دون التورط فى الخرافة الخيالية التى تُضفي على الطبيعة صفات حسّية .

أما عن إيمان بروجيل بالله فهو أمر غير مقطوع به ، وأقصى ما يمكن افتراضه هو أنه كان كاثوليكيا ضالا ، يرسم لوحاته المصوّرة للكتاب المقدس وفقا لمفهومه الخاص . فلوحته « مذبحة الأبرياء » ( لوحة ٤٣٢ ) هى فى واقع الأمر إدانة مستترة للدمار والمذابح التى تعرّض لها شعب الأراضي الواطئة على أيدي الغزاه الإسپان ، حيث صوّر المشهد وسط الطبيعة الفلمنكية والناس بالأزياء المحلية خلال موسم الشتاء مؤمنا بأن الاحتلال الإسپاني لهولندا تحت حكم دوق ألفا البطّاش لا يقلّ ضراوة عن مذبحة أطفال اليهود علىَ أيدي جنود الملك هيرودس .

كما كانت لوحته « الصعود إلى تل الجلجثة » ( لوحة ٤٣٣ ) تصوّر موضوع صلب المسيح دون التعرض لواقعة الصّلب بنفس الاهتمام الذى تعرّض به إلى انحطاط البشر وخسّتهم وهم يرقبون عذابه بلا اكتراث ، بينما يرتدي شخوص اللوحة أزياء عصر بروجيل التى جاءت مطابقة لأزياء المجتمع الفلمنكي فى القرن السادس عشر . ولم يكن إله بروجيل على وجه اليقين هو إله الكتاب المقدس خالق الكون ومدبّره منذ الأزل وحتى الأبد ، لكن إلهه هو والطبيعة شيء واحد ، فالكون المادي والإنسان ليسا إلا مظاهر للذات الإلهية . موجز القول إنه كان مؤمنا بوحدة الوجود .



**لوحة ٤٣٢ . برُويْجل : مذبحة الأبرياء. متحف تاريخ الفنون بفيينا.**

ولحسن الحظ اعتاد برويجل تأريخ لوحاته . ونحن إذا تتبعنا هذه اللوحات حسب تواريخها لألفيناها تقودنا إلى النتيجة والأثر نفسيهما ، وهى أن الإنسان مجبول بفطرته على الخطيئة ، لكنه فى الوقت نفسه خيّر بطبعه ، وأنه وإن كان جزءا من الكون فهو ليس محور الكون على أي الأحوال . والطريقه المثلى للإلمام بما طرأ على برويجل من تطور تقتضى منا استعراض لوحاته . على أنه ينبغي ألا يغيب عن بالنا أنه مهما كان عمق المعاني الفلسفية لأعماله فإنها تشترك مع شعبيته فى الحيوية البالغة والحماسة الشديدة والإقبال الملحّ على العالم المرئي والتقدير العفّ للمتع الدنيوية السّويّة .

وفى عام ١٥٥٢ انطلق برويجل إلى زيارة إيطاليا ، تلك الرحلة التى كان الفنانون الشماليون يتوّجون بها مرحلة مرانهم ، وما من شك فى أنه خلّف بلاده مزوّدا بقائمة تضم ما ينبغي أن يراه وبتوصيات شتى إلى مختلف المصوّرين الإيطاليين . على أن الرسوم التى عاد بها وتعدّ الدليل الوحيد على قيامه بهذه الرحلة التى مضى فيها بعيدا حتى بلغ صقلية ، تكشف عن أن اهتماماته لم تكن هى الاهتمامات المألوفة . وإذا كان قد شاهد الآثار الرومانية واليونانية التى وقعت فى طريقه ودرس تصاوير عهد النهضة التى اعتاد غيره التردّد عليها وتأملها ، فإنها فى واقع الأمر لم تَستَملْه ولم يستجب إليها . فلقد كانت الطبيعة الحيّة وليست الطبيعة المصوّرة فى لوحات كبار المصوّرين الإيطاليين هى التى ظفرت باهتمامه خلال تلك الرحلة ، إذ استرعاه تنوّع أشكال الطبيعة الإيطالية على العكس من رتابة طبيعة بلاده . ولرسومه للطبيعة الجبلية التى صورّها من علٍ أثناء عبوره الألب أهمية رسوم ليوناردو نفسها فى ميدان التصوير ، وعلى حين كان القصد من رسوم ليوناردو هو الكشف عن العوامل الجيولوجية التى أسفرت عن تكوين الجبال ، كان برويجل يلتقط فى مناظره الجبلية وديانها وخيرانها المناسبة لإيواء الإنسان ، وبقى برويجل إلى آخر حياته يؤثر رسم مشاهده وهو يطلّ عليها من علٍ .

وعاد برويجل إلى أنفرس فى عام ١٥٥٥ ليشرع فجأة فى صوره الأخلاقية الخيالية التى أكسبته كُنية « بيتر الهازل » ، ولم تتضمن هذه الصور ما هو هزلي مرح فحسب بل شملت بالمثل ما هو شرير فاسد . وفى هذا المضمار يمكن اعتباره قد تتلمذ روحيا على يد هيرونيموس بوش الذى كان قد مات منذ عام ١٥١٦ والذى كان ما يزال أستاذ فن الرمز الأخلاقي . أما أستاذ برويجل الفعلي فكان هيرونيموس كوك كما قدمت صاحب إحدى المطابع فى أنفرس ، وكان قد عهد إلى برويجل بإعداد دراسات للصور المطبوعة بطريقة الحفر على الخشب أو الأسطح المعدنية حول موضوع « الكبائر السبع » ، ومن خلال هذه الصور المطبوعة ذاع صيت برويجل وشاع بين معاصريه .





لوحة ٤٣٣. بـرُويْجِـل: المسيح يحمل الصليبَ إلى تل الجلجثة. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

والمعروف أن برويجل لم يخلّف وراءه أية لوحة من اللوحات التى جرى العُرف على أن يُعهد إلى الفنانين بإنجازها مثل پورتريهات الحكام والأمراء أو لوحات الهيا كل أو زخارف المباني العامة أو تلك التى تكون فى متناول بسطاء الناس ، فلقد كان جلّ متذوّقي فنّه من الدبلوماسيين ورجال الدولة والمثقفين الموسرين وجامعي التحف من مختلف الدول . وما من شك فى أن برويجل كان يشارك تلك الفئة الأرستقراطية التى أقبلت على صوره سواء إبان حياته أو بعد مماته اهتماماتها الفكرية . أما تلقيبه « بالفلاح » ، هذا اللقب الذى لزم اسمه لشغفه بتصوير الفلاحين ، فما أكثر ما ضلّل المؤرخين وأوقعهم فى حيرة ولبس .

وعلى غرار بوش صوّر برويجل كل ما هو مرعب مشوّه ليرمز به إلى الفساد الخلقي ، ولكن على حين كانت رؤى بوش تتناول الفردوس والجحيم لم تبعد رؤى برويجل عن عالم الواقع ، فهى تنطوي على مزيج من المرح الساخر والبشاعة المذهلة كما تجمع بين النقد والتعاطف فى آن معا . وعلى الرغم من اقتباس برويجل بعض أفكار تصميماته التصويرية فى إنجازاته المبكرة من بوش إلا أنهما كانا متباينيْن . فعلى حين قصد بوش الترهيب جريا وراء تطهير الروح من خلال فُحش المشاهد الجنسية ، كانت بشاعة الخطيئة عند برويجل لا تحفل بما يدنّس الروح بل لما يلحق الإنسان معها من خسّة . لهذا كانت المشاهد الجنسية الصريحة من الندرة بين أعمال برويجل ، وكذا كانت الإثارة الجنسية المحرّضة الداعية لا أثر لها عنده .

والتصوير بطبيعته تجميد لإحدى اللحظات التى يعبّر عنها الموضوع المصوَّر داخل إطار الزمن ، فى حين أن الزمن فى واقع الأمر لا يتوقف أبدا ولا يكفّ عن الحركة ، لذلك يمكن القول إن الفن عمل إيهامي لأنه يفرض الديمومة على ما هو فى حقيقته فان . وقد نجح القرن السابع عشر فى مواجهة هذه المفارقة بفضل فناني شمال أوربا الذين كان حسّهم الرهيف بالواقع أقل التزاما بالأفكار المسبقة من زملائهم المطلّين على البحر المتوسط . وفى مثل هذه الأعمال يكشف برويجل الستار عن النشاط البشري المألوف الذى لم تكن هذه الشخوص النابضة بالحركة الدائبة إلا رموزاً لها . وقد ساعد هذا الاهتمام المتصل الذى بذلته بلاد الشمال نحو المناظر الطبيعية أكثر مما بذلته نحو الشكل البشري ـ الذى كان ما يزال مصدر كل المقاييس والمعايير فى التصوير ـ على تهيئة العين للتأمل فى التأثيرات الناجمة عن هذا التزاوج بين المناظر الطبيعية والإنسان .

ومضى برويجل إلى ما هو أبعد ، ففى لوحته « ها هوذا الأعمى يقود الأعمى » المحفوظة بمتحف نابلى ( لوحات ٤٣٤ ، ٤٣٥ ) والتى استوحى فيها قول يسوع : « اتركوهم . هم عميان قادة عميان ، وإن كان أعمى يقود أعمى يسقطان كلاهما فى حفرة » [ متى ١٥ : ١٤ ] ويرمز بها للإنسانية العمياء وهى تمضي سراعا نحو مصيرها المحتوم ، يشدّنا فى هذه الصورة إحساس عميق بدنوّ كارثة محتومة توشك أن تحلّ بالعميان الستّة الذين يواصلون السير متتابعين يتلو أحدهم الآخر وقد تماسكوا بالأيدي والعصي . فنرى أولهم يسقط فى النهر بينما يتعثّر الثاني ، والثالث على وشك التعثّر ، والرابع يحثّ الخطى نحو الخطر ، والأخيريْن لا يدريان أى مصير ينتظرهما . وقد وفّق برويجل من خلال التلاعب بين ملامح وجوههم فى الكشف عن الفروق بين مشاعرهم ، كما أوحى إلينا بحسّهم التواكلي المستسلم وبسقوطهم الوشيك الواحد إثر الآخر . وكان مثل هذا المشهد بالنسبة لمعاصري برويجل يمثّل خلْطاً بين ما هو هزلي باعث على الضحك وما هو خانق مثل كوابيس الأحلام . وكان الناس ينظرون إلى العميان خلال العصور الوسطى باعتبارهم شراذم من المتسكّعين والمتشرّدين بل والمتسوّلين يستثيرون الشفقة والإحسان من المارة بثيابهم الرثّة وأسمالهم البالية وبما يحملون من آلات موسيقية . لقد وضع برويجل فى هذه اللوحة البذرة الأولى التى تلقّفها القرن العشرون ، فجاور فى صورة واحدة بين المراحل المتعاقبة للحدث ، بحيث يشارك كل فرد من العميان فى جزئية من حركة السقوط الشاملة التي يتزايد اندفاعها أثناء انتقالها من شخص إلى آخر بدءا من اليسار إلى اليمين .

كذلك استطاع برويجل أن يرهص فى لوحته « السفينة الغارقة » ( لوحة ٤٣٦ ) بعنصر « السرعة » أثناء الحركة الهائجة لعناصر الطبيعة التى أثارتها العاصفة . على أن شهرة برويجل مصوّرا لم تذع إلا فى عام ١٥٥٩ عندما قدم لوحة « الحكَم والأمثال الفلمنكية » ، وكانت لوحاته المبكرة فى أغلبها مناظر بريّة وإن تناولت بعض موضوعات ميثولوجية مثل « أينياس فى العالم السفلي » ( لوحة ٤٣٧ ) ، ومثل « سقوط إيكاروس » ( لوحة ٤٣٨ ) التى حاكى فيها بفرشاته ما جاء بالأسطورة على لسان أوڤيد فى كتابه « فن الهوى » حين قرّ قرار دايدالوس على الفرار من بطش الملك مينوس : « فصفّ رياشا شكّل منها جناحيْن ، مجْدَافيْ طير ، ثبّتها بخيوط من تيل على جسد ولده إيكاروس ، ثم أسَال الشمع المذاب على الأطراف لتتماسك وقال لابنه : فلتمض بجناحيْك فى إثري غير هيّاب واحذر أن تعلو قرب الشمس فقد ينفد صبر الشمع أمام توهّجها أو تهبط صوب البحر فيبتل الريش بزبد الموج . والتفت فربط إلى كتفيه جناحين ، ومسّت شفتاه بالقبلة خدّ ابنه والدمعة فى عينيه تطلّ فيعجز عن أن يحبسها ، وانطلقا فى رحلة واكبها الشؤم . وتقدّم دايدالوس يخفق بجناحيْن ينظر إلى الوراء متابعا حركة ابنه المقتفي أثره . وحين ازداد إيكاروس قدرة ومهارة زايله الخوف فانطلق جسورا وسَرى فى الرحلة نبض البهجة . ها هوذا صيادٌ يُمسك شصّا قد ذَهِلَ لمرآهما فيفلت من يمناه الخيط . ها هى ذي جزيرة صاموس عن يسارهما ، وها هى ذى جزر ليبنثوس وكاليمني . استيقظ عندئذ بين حنايا الفتى نزق الشباب وجرؤ فحاد عن مسار أبيه وانطلق إلى أعلى ، فأعلى . ودنا من ربّ الشمس فذاب الشمع وانفكّ رباط الريش وأصاب الوهن ذراعيه . أصبحتا عاجزتيْن عن السيطرة حتى على الأنسام الهيّنة . وتطلّع فزعا ـ وهو يترنّح فى تيه الأجواء ـ إلى الماء المترائي تحته ، قد غمّى طوفان العتمة على عينيه فأظلمتا رعبا مذ ذاب الشمع ، ودبّت بذراعيه العاريتين الرِّعدة وهو يمدّهما ويحاول عبثا أن يصمد . انزلق إلى الأعماق ، والماء الأخضر يخنق فى شفتيه الكلمات ، لا تكاد تتناثر من فمه حتى يطويها الماء إلى الأبد . لكن أباه التعس الثاكل ولده يصرخ إيكاروس ولدي . أينَ تراك ياولدي وأى أجواز الفضاء غيّبتك ؟ . وبينا كان ينادي ملتاعا ، لمح نثار الريش على سطح الماء . كانت الأرض قد ضمّت رفات الصبيّ وحملت مياه البحر اسمه »[٧٩] . نرى في اللوحة مشهداً لخليج يُمثّل مرفأ يُغشّيه سَنَى نور الشمس المشرقة ، تحيط به المرتفعات الصخرية ، شبيهاً بمرفأ مسّينا الذي سبق أن زاره برويجل . ونلحظ فوق الشاطىء المنحدر فلاّحا يدفع محراثاً يجرُّه جواد ، وراعياً وسط قطيع أغنامه يتطلعُ بوجهه نحو صفحة السماء . ونشهدُ في يمين أسفل المشهد جسد الصّبي إيكاروس وقد غاص



لوحة ٤٣٤ . برُويْجِل: هاهوذا الأعمى يقود الأعمى. متحف نابلي.

مُعْظمه في مياه البحر بعد سقوطه من علٍ بينما ساقاه على وشك الغوص ، كما نرى دايدالوس الأب يحوّم في الفضاء باحثا عن ولده . ويقع الحادث الخاطف دون أن يلحظه لا البحّار الواقف فوق سطح سفينته ولا الفلاح ولا الراعي ، لكأنه لم يقع .

وتلت مرحلة الموضوعات الميثولوجية مرحلة دراساته للشخوص التى جاءت كبيرة الحجم نوعا غزيرة التفاصيل ساخرة إلى حد ما ، الهدف منها ديني أو وعظي ، وقد لعب فيها جميعا المنظر الطبيعي دوراً . وبعد العديد من الأعمال التى برزت فيها شخوصه الآدمية قدّم سلسلته الشهيرة عن فصول السنة فى عام ١٥٦٥ ، التى وإن راعى فيها خصائص هذه الشهور إلا أن موضوعه الحقيقي كان الطبيعة بكل مظاهرها المتنوّعة خلال دورة الفصول ، نرى الإنسان فيها عنصرا من عناصر الطبيعة شأنه شأن النبات والحيوان والبحيرات والغابات ، يتعرض مثلها لحرارة الصيف وأضوائه الناصعة الساطعة ولبرد شهر نوفمبر القارص وسحبه الخفيضة ولقسوة الطبيعة الجليدية فى فصل الشتاء . على أن هذه السلسلة التى تصور شهور السنة لم تكتمل ولم يصل إلينا منها غير لوحات خمس .

وتبدأ هذه السلسلة بلوحة « فصل الشتاء » أو « شهر يناير » أو « الصيادون فوق الجليد » ( لوحة ٤٣٩ ، ٤٤٠ ) المحفوظة بمتحف تاريخ الفنون بڤيينا حيث المشهد الشامل واديا فسيحا يكسوه الجليد ، تبدو فى أماميته بلدة صغيرة ، كما نشهد الناس يتزلّجون على الجليد فوق البحيرات المتجمّدة غُدوًّا ورواحا . وإلى اليسار صيادون ثلاثة منطلقين من غابة تعرّت غصون أشجارها من الأوراق وفى أعقابهم رهط من الكلاب ترتعد من شدّة البرد ، على حين تشتعل النار فى أكوام القش أمام نُزُلٍ . وتعيد هذه اللوحة إلى ذاكرتنا فن المنمنمات والنسجيّات المرسّمة ، كما توحى بألوانها الكامدة وأشجارها المثقلة بالثلج وحقولها المكسوة بالجليد بالجو البارد المكفهر والإحساس الجارف بوحدة الإنسان وعزلته . ويحتفظ المتحف نفسه بلوحة « شهر فبراير » أو « النهار المعتم » ، كما يحتفظ متحف المتروپوليتان بلوحة « فصل الصيف » أو « شهر أغسطس » أو « الحصاد » ، كما تحتل لوحة « شهر يونية » أو « فصل الربيع » مكانها فى متحف براغ ، وتأخذ لوحة « فصل الخريف » أو « عودة قطيع الماشية » موضعها فى متحف ڤيينا .



لوحة ٤٣٥. بـرُويْجِـل:
هاهوذا الأعمـى يـقَـود
الأعـمـى. تفـصـيل.



لوحة ٤٣٧ . بـرُويْجـل:
أينياس فى العالم السُّفلي.
متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



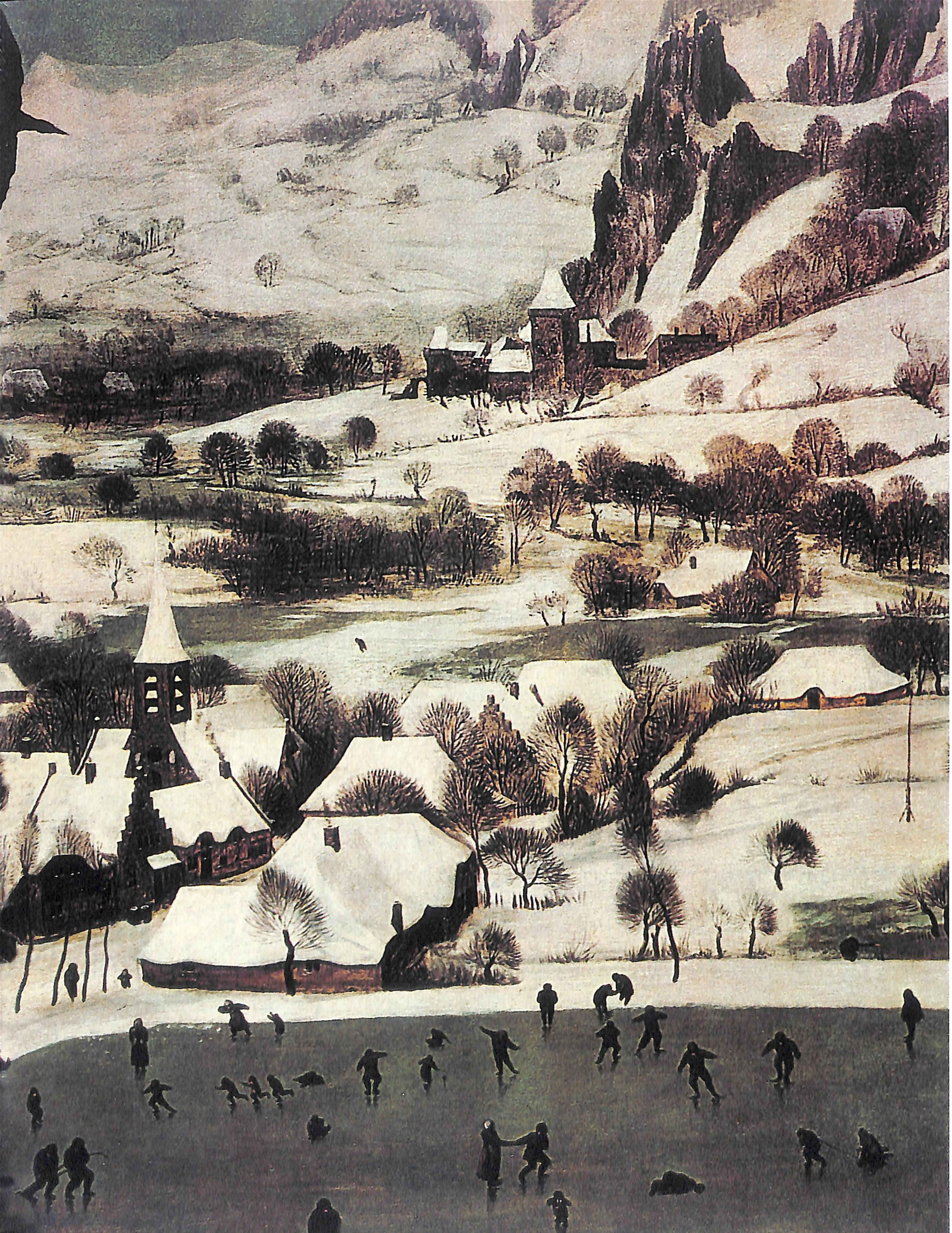
لوحة ٤٣٦ . بـرُويْجـل:
السـفينة الغارقة. متحف
تاريـخ الفنـون بڤـيينا.



لوحة ٤٣٨. برُويْجِل: سقوط إيكاروس. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٤٣٩ . برُويْجل:شهر يناير أو الصيّادون فوق الجليد. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.





لوحة ٤٤٠. برُويْجل: شهر يناير أو الصيّادونَ فوق الجليد. تفصيل.

وشهدت السنوات الأربع الأخيرة من حياة هذا الفنان تركيز جهوده فى تصوير حياة الفلاحين الفلمنكيين مستخدما درايته الوثيقة الصلة بالسلوك البشري . وإذا كان برويجل قد اتخذ الفلاح الفلمنكي نموذجا فى تصويره لوحة « الأمثال الفلمنكية » وكان فيها أشبه ما يكون بالممثل الإيمائي فى مسرحية صامتة ، إلا أن هذا الفلاح غدا فى تصاويره لحياة الريف الرمز الدال على موضوع الصورة ، فصوّره فظا جلفا وما استطاع أن ينزع عنه روحه المرحة أو أن يمتهنه مزدرياً به متعالياً عليه . كما لم يحاول برويجل تجميل الواقع فجاءت تفاصيله دقيقة بالغة التعبير وسجلاً للحياة اليومية فى الريف الفلمنكي ، فلوحة « وليمة العرس فى مخزن الغلال » هى وصف بليغ لكل ما تضمّه القرية بل حتى لآداب المائدة وأسلوب تناول الطعام والشراب . وإذا أمعن المشاهد النظر فى الوجوه وجهاً وجهاً لا كتشف الأنماط القروية التى نعهدها فى الريف أنىّ كان ( لوحة ٤٤١ ، ٤٤٢ ، ٤٤٣ ) ، فنرى العروس مترقّبة مصيرها فى مكان الصّدارة من المائدة الذى يميّزه عن غيره الستار المعلّق خلفها ، وتستلفتنا أنماط الفلاحين المتباينة وقد انهمك كل منهم فيما بين يديه من طعام وشراب ، على حين وقف زامران ينفخان فى القِرْبة الريفية بينا يدقّان الأرض بأحذيتهما الغليظة لضبط الإيقاع وبعث المرح فى جو الحفل ، وانشغل الساقي فى صبّ الخمر من الدُّن فى الأواني قبل توزيعها على المدعوين . ويشدّ النظر إلى أمامية الصورة الخدم وهم يوزّعون الأطباق الشّهية على الضيوف الجالسين إلى المنضدة الريفية التى نكاد نميّزها بصعوبة إذ تحجبها ظهور المدعوين وتكاد تبدو وكأنها تتصدّع وتنوء تحت ثقل ما تحفل به مما لذّ وطاب من طعام وشراب . ويحتل الركن الأيسر أحد مشاهد الطبيعة الساكنة من الأواني والأوعية الملقاة على الأرض ، بينما يجلس على مقربة منها صبيّ يرتدي قبعة عريضة مزيّنة بريشة طاووس وقد فرغ من التهام ما فى طبقه وراح يلعق أصابعه متلذذا . وقد حاول بعض مؤرخي الفن إيجاد صلة بين اللوحة هذه ولوحة « عُرس قانا » لتنتوريتو ، لكن شتان ما بين الطابع الكلاسيكي للمصوّرين البنادقة والطابع السردي للحياة اليومية لهذا المصور الفلمنكي .

وفى لوحة « حفلات أهل الريف » ( لوحة ٤٤٤ ، ٤٤٥ ) يشدّنا إيقاع الراقصين والراقصات على أنغام مزمار القِرْبة على حين يعبّ الجالسون إلى الموائد الخمر من أقداحهم وهم فى نشوة ومرح ، وأطبق شابٌ على صاحبته يوسعها عناقا وتقبيلا ، بينا شاءت إحدى الأمهات ألاّ تفوت طفلتها المشاركة فى الحفل الراقص البهيج فانبرت تلقّنها أصول الرقص . وما من شك فى أن مثل هذه اللوحة وغيرها هى التى سجّلت اسم برويجل فى قائمة كبار مصوّري الحياة اليومية فى عصره . ومن المحتمل أن تكون لوحة « ألعاب الطفولة » التى تجرى أحداثها وسط مدينة فلمنكية ( لوحات ٤٤٦ ، ٤٤٧ ، ٤٤٨ ، ٤٤٩ ) إحدى لوحات مجموعة قصد بها برويجل تسجيل مشاهد تصوّر الإنسان فى مختلف سني عمره ، فجاءت كل مجموعة تمثّل عالما مستقلا بذاته ، نرى أفرادها وهم يلهون ووجوههم متجهّمة عابسة وليس ثمة ابتسامة تعلو شفاههم إلا فيما ندر . فنشهد مباريات ألعاب القوى والحواة وألعاب العُقْلة والمتوازييْن والنحلة وامتطاء صهوات الخيل الخشبية والسياجات وأراجيح الأطفال والطوق والسِّيجة والاستغماية وتمثيل حفلات الزفاف والحركات البهلوانية والمبارزة والتحطيب وتسلّق الأشجار والسباحة فى الأنهار والقفز فوق ظهور بعضهم البعض والسير فوق العكّازات الطويلة والقصيرة .

وعلى غرار ميكلانجلو خلق برويجل من الشكل الآدمي « عملاقا رمزيا » ، غير أن عملاقىْ الفنانيْن لا يتشابهان إلا فى قيمتهما الرفيعة ، فقد صوّر ميكلانجلو المثل الأعلى للإنسان بصفته أسمى القوى العقلانية والوجدانية . وإذا كان قد عبّر بجمال شكل الجسد الإنسانى عن سموّه الروحاني إلا أن عرى هذا الجسد الآسر فصل بينه وعالم الواقع ، الأمر الذى جعله يبدو وكأنه غريب عن عالمنا . أما برويجل فكان على النقيض تماما من ميكلانجلو ، إذ تكمن عظمته فيما عُرف عنه من وضوح وبُعْد عن الرمز ، فالأناسي التى كان يصوّرها غير بعيدة عن الواقع ، لا يعنيه فى ذلك أن يكون الوجه دميما والثياب رثّة ، فلو أنه صوّرهما على غير الحقيقة لانفصل عن الواقع .

على أن شهرة برويجل قد خفتت قرب نهاية حياته بالقياس إلى شهرته المبكّرة ، وذلك أن الكثير من روائعه المصوّرة قد شقّ طريقه إلى المجموعات الفنية الخاصة ، ومن ثم ظلّت هذه اللوحات بعيدة عن متناول الجماهير زمنا طويلا ، فضلا عن أن توزّع بعض المجموعات الفنية قد أدّى إلى تبعثر لوحات برويجل ، الأمر الذى أدّى إلى انعدام الفرصة المواتية خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر أمام المؤرخين لفحص هذه الأعمال وتقييمها الحق . فإذا أضفنا إلى ذلك أن برويجل لم يلتزم فى تصويره بالمُثل الجمالية والطُرز الدولية الشائعة فى عصره والتى كان الذوق الفرنسي رائدها تسنىّ لنا تفسير انحسار شهرته خلال القرنين الماضيين ، بحُكم أن أعماله لم تخضع للنظريات الفنية السائدة فعدّوه لهذا مصوّرا فظّا غليظا وفنانا هازلا . وحتى فى مستهل القرن التاسع عشر انحصر التعليق على إنجازات برويجل من حيث العنصر الهزلي فيها لا من حيث قيمتها التصويرية ، وتجاهَل ما يشدّنا إليها اليوم من عظمة موسوعية وابتكار ، باستثناء نفر قليل من النقاد يأتي على رأسهم الشاعر الفرنسي بودلير الذى رأى فى رسوم برويجل وصوره فن مصوّر عظيم الموهبة . أما أولئك النقاد فلم يتجاوزوا النظرة السطحية لصوره دون أن يفطنوا إلى رؤاه المكنونة ، فوضعوا بيتر برويجل فى مصاف الأساتذة الفلمنكيين من المرتبة الثانية . وكان اكتشاف قيمة كل من برويجل والجريكو وجرونيفالد فى نهاية القرن التاسع عشر بداية انكباب النُقّاد والمؤرخين على دراسة أعمالهم شكلا ومضمونا . وبعد تقييمها الدقيق واطّراح التحاملات القديمة استرد برويجل مكانته الجدير بها بين كبار أساتذة التصوير العظام ، فقد كان فنانا فلمنكيا أصيلا عبّر أبلغ تعبير عن حياة مواطنيه دون التأثر بالأسلوب الإيطالي ، وانقضى وقت طويل قبل أن يعدّوه الرائد الأول للتصوير الدنيوي شمالي جبال الألب ، كما لقى تقديرا عظيما بصفة خاصة لتفسيره المصوَّر لفقه الحكَم والأمثال الفلمنكية . ولقد اتضح الآن أن برويجل لم يكن كما عدّه القرنان الماضيان فلاّحا موهوبا ، لكنه فنان بالغ الحذق والمهارة اقتفى أثر هيرونيموس بوش وغيره من عظام الفنانين الفلمنكيين ، وكان تناوله لموضوعاته هو تناول سكان المدن لا أهل الريف . وتدحض قدرته على تصميم التكوينات الفنية أي زعم بأنه موهبة فطرية غير مصقولة ، فهو بمهارة فائقة يجمع بين ألوانه في وحدة متناسقة ويضفي الكثير من حسّه المرهف على تكويناته الفنية ، فيبسط التفاصيل عن قصد ودراية للوصول إلى أشدّ التعبيرات أثرا ، ويقترب فى أشكال شخوصه من الأحجام القياسية كالدوائر والمخروطات والكُرات . ومن الظلم اتهامه



لوحة ٤٤١ . برُويْجِل: وليمة العرس فى مخزن الغلال. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

كما يزعم البعض بعدم درايته بالفن الإيطالي المعاصر له ، فقد ألمّ به كل الإلمام واستخدمه بحذق شديد فى لوحاته بعد أن صاغه فى نسيج يناسب طبيعة قومه . ولقد استوت مهارة برويجل فى إعداد أشكاله ولا سيما بصيرته السيكولوجية مع قدرته الخلاّقة فأكسبته أسلوبا يغاير الأسلوب السائد فى عصره ، ولو أن الأمر وُكل إلى فنانٍ غيره لبدت تصاويره تافهة ، لكنه تفرّد بروحه الفكهة التى طبعت أعماله بهذ المذاق الآسر .

على أن نفاذ بصيرته الشاعرية داخل الحياة الفلمنكية نابع من انشغاله بكل ما يمتّ للإنسانية بصلة ، فقدّم فى صوره وجهة نظر عن إنسان عصره ما تزال تشدّنا إلى اليوم ، ولا تقلّل وجهة نظره التى تفيض سخرية لاسعة بأية حال من شأنه ، ذلك أنه لم يقف من مواطنيه موقف الواعظ الأخلاقي المنافق الذى يرجع إليه وحده الحكم على الناس . ومع أن بروبجل قد أبى أن يصوّر لوحات الهياكل بالكنائس أو پورتريهات الأمراء مُؤْثرا أن يختار موضوعات صوره بحرية مطلقة تاركا لأصدقائه وجامعي التحف حق الاختيار بينها ، فإنه ظفر رغم ذلك بصيت ذائع إبان حياته ، فلقد حظى بشعبية واسعة من خلال صوره المطبوعة بطريقة الحفر ذات المزيج بين الخيال القوطي والطابع الوعظي أو التعليمي ، ونظر إليه الناس باعتباره خليفة هيرونيموس بوش . على أن صوره أيضا كثيرا ما استُنسخت وخاصة على أيدي ولديْه ، وكان هواة التحف الفنية يسعون إليها ويتسابقون إليها .

وقد ذهب أحد المؤرخين ممن تناولوا سيرته بالبحث والدراسة إلى أن « الطبيعة » كانت أستاذ بروبجل الأوحد . وعلى الرغم مما فى هذا القول من مغالاة إلا أنه يحمل مع ذلك قدرا كبيرا من الصدق . فلم يكن بروبجل أسيرا للطرز والأساليب التقليدية ، لذلك أضفى على أعماله نضارة صمدت أمام الزمن وبقيت نابضة على مدى الأحقاب . على أن لوحاته تتضمن بين آونة وأخرى اعترافا بنقائص البشر وضعفهم وعجزهم ، كما تنضح صوره المبكّرة بالسخرية التى يخفّف منها حسّه الذكي بنقاط الضعف فى الطبيعة البشرية وما تنبض به مشاعره من شفقة ورحمة .



لوحة ٤٤٢. برُويْجِل: وليمة العرس فى مخزن الغلال. تفصيل. العروس.



لوحة ٤٤٣. برُويْجِل: وليمة العرس فى مخزن الغلال. تفصيل. صبيّ يلعق أصابعه.





لوحة ٤٤٤. برُويْجِل: حفلات أهل الريَف. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٤٤٥. برُويْجل:
حفلات أهل الريف.
تفصيل. الرقص على أنغام
مزمار القربة.



لوحة ٤٤٧. برُويْجِل: ألعاب الطفولة.تفصيل من لوحة ٤٤٦.





لوحة ٤٤٦. برُويْجِل: ألعاب الطفولة. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة ٤٤٨. برُويْجِل: ألعاب الطفولة. تفصيل.



لوحة ٤٤٩. برُويْجِل: ألعاب الطفولة. تفصيل.

ولقد اقترن استنكار برويجل لحماقات الإنسان بإيمان واثق بإمكان التغلب عليها من خلال الحكمة الفطرية التى يتحلى بها عامة الناس من البسطاء الأميين الذين لم تطرق آذانهم طوال حياتهم كلمة الفلسفة وإن توصلوا على مر الزمن إلى العديد من الحكم الفلسفية فى شكل الأمثال التى تناولها بروبجل بفرشاته فى لوحته الرائعة « الحكم والأمثال الفلمنكية » ( لوحات ٤٥٠ ، ٤٥١ ، ٤٥٢ ) . وعلى الرغم من جموح خيال بروبجل فيها إلا إنها انطوت على جوهر إنساني اجتماعي أكثر منه دينيا ، فأغلب هذه الأمثال ـ سواء كانت موجزة أم مسهبة ـ مستمد من حياة الناس وكتب لها البقاء لصدقها .

وفى عام ١٥٥٩ جمع بروبجل ما يقرب من مائة حكمة سجلها مصورة فى لوحة جامعة تجري أحداثها فى إحدى القرى الفلمنكية مقدما بذلك فى لوحة واحدة موسوعة حافلة بشتى المشاهد ومختلف الأحوال وسجلاً للأزياء المعاصرة والنماذج البشرية وألوانا من المسرحيات الإيمائية الناقدة [ اليانتوميم ][٨٠] متمحورة حول قدرة الإنسان على الإزراء بنفسه . على أن معرفة بروبجل بنقاط الضعف فى السلوك الإنساني لم تدفعه قط إلى السخرية المرة كما لم تهبط به إلى وهدة البغضاء .

وتحتل لوحة « الحكم والأمثال الفلمنكية » مكانة مرموقة بين أعمال بروبجل ، وعلى الرغم من أنها إحدى لوحاته الضخمة المبكرة فإنها تنطق بعبقريته ، فيقدم لنا وجهة نظره فى عالم مضطرب قد انقلب رأسا على عقب ، عالم كما يراه سكانه الذين ينفقون سني حياتهم فى مهاوي الشر والحماقة ، لذلك فإن المشاهد التى يصورها برغم كونها فكهة تثير الضحك إلا أنها فى الوقت نفسه تدعو إلى الرثاء . وتتجلى سيطرة بروبجل على موضوعه الخصب من مهارته فى بناء تكوينه الفني المتشعب الدقيق ، ومن استخدامه البارع للألوان ، ومن قدرته الفذة على الرسامة ، ومن أسلوبه الغنائي المغرد فى تصوير المنظر الطبيعي . وإلى جانب ذلك كان بروبجل فيلسوفا اجتماعيا ذا نظرة عميقة إلى الحياة الكونية ، فصور البائسين والتعساء الذين يحتلون لوحته وكأنهم مخلوقات منعزلة لا يكترث أي منها بغيره متغافلا عن جاره . ومع ذلك ليست هذه اللوحة مجرد مجموعة من المشاهد غير المترابطة وإنما هى تكوين متآلف من تنويعات خصيبة تكشف عن بروبجل فنانا وإنسانا . وكان بروبجل آنذاك واقعا تحت وسوسة ذلك الجانب الشرير المطبوع عليه الإنسان والذى شاع وانتشر فى أعقاب القلق والنزاع اللذين أثارهما زحف حركة الإصلاح الديني إلى إقليم الفلاندر . ولم يكن بروبجل هو أول فنان اتخذ من الأمثال موضوعا لعمل فني ، فلقد انتشر هذا النوع من الصور خلال القرن السادس عشر فى أوربا كلها ، غير أن ما ميز بروبجل عن معاصريه هو اقترابه الواضح المعالم من أسرار الحياة ، ومهارته الفائقة وقدراته التى لا تبارى فى التلوين والتكوين والأسلوب الذى انتهجه فى الارتفاع بموضوعه من مجرد رسوم توضيحية إلى خلق فني من الطراز المتميز . ولقد ألهبت حكمة الأمثال الشعبية بالفلاندر مخيلته حتى غدا قادرا على أن ينفخ فى أكثر الأفكار تفاهة من روحه فإذا هى من الإبداع بمكان . ولم يكن بروبجل رحيما فى عرضه المصور لبيئته ولكن دون إفراط أو زلل ، وبمعنى آخر مزق بروبجل أقنعة النفاق ، وعرى مثالب البشر من المظهر الخداع الذى يحجبون به حقيقتهم ، وألقى النصيحة دون إسراف فى الوعظ . فعرض لنا عالما من الناس مشغولا بأمور عديمة الجدوى حتى لم يعد قادرا على الاستمتاع بالحياة . يعرض لنا ذلك من خلال أمثال فلمنكية ، فتكشف نظرته الشخصية عما يشوب البشرية الكادحة المثابرة من نقائص ، كالنفاق وقصور الإدراك والغش والتدليس والخيانة . وتنقسم الأمثال المائة التى وقع عليها اختيار بروبجل إلى نوعين : تلك التى تكشف عن حماقة السلوك الإنساني ومخالفة الفطرة السليمة ، وتلك التى تكشف عن السلوك الأناني الشرير ليقرنها فى نفس الوقت بالعظة المناسبة ، فمن حفر حفرة لأخيه وقع فيها ، ومثلما تغنين يا نفس يغنى لك ، تاركا للمشاهد أن يستخلص ما يشاء من معان .

وعلى الرغم من أن الصورة تبدو لأول وهلة صورة هازلة عن عمد ، إلا أن إمعان النظر فيها يقودنا إلى ما هو أعمق من ذلك بكثير ، فبروبجل لا يهتم بغير الصدق ، وموضوعه هو الإنسانية ، وهدفه نقد سلوك الناس . والجديد الذى أتى به ليس مجرد رص وصف صور توضيحية لمجموعة من الحكم والأمثال وإنما أن يخلق منها على حد قوله « مدينة قائمة بذاتها تنطق عمارتها وشخوصها ومفرداتها بالأمثال الفلمنكية » . وعلى الرغم من أن عمارة هذه المدينة قد تبدو لنا غير مألوفة إلا أنه شادها ببراعة تنطق بقوة ملاحظته ، كما يحرك شخوصه فى ثناياها مثلما يحركها فنان مسرح العرائس ، مهيمنا عليها بقدرة واقتدار .

ويمتد التكوين كله عبر خط مائل يبدأ من الأمامية اليمنى للصورة وينتهي عند الخلفية اليسرى . ويشغل معظم النصف الأيسر من اللوحة بيت عجيب التركيب له نوافذ ناتئة من سقوف مسنمة وفتحات نتبين منها غرابة سلوك قاطنيه وحماقتهم . وثمة مبان أخرى غريبة إلى يسار الخط المائل تتمثل فى سقيفة يتلقى فيها الشيطان اعترافات الخاطئين ، فضلا عن برج ذى بوابة وبيت قروي . وعلى الرغم مما بين هذه المنشآت من تباين إلا أن بروبجل جمع بينها فى تناسق واتساق إلى جوار الأكواخ المتناثرة فى اليمين مكونا بينها وحدة جامعة . وعند قمة الركن الأيمن من الخلفية أطلق بروبجل لمواهبه العنان لتشكيل منظر طبيعي شاعري جذاب ، لكننا نتبين حتى فى هذه البقعة الهادئة الجميلة ما يدنس الإنسان من حماقة .

ويمكن القول إن بؤرة التكوين الفني هى ذلك الديوث فى منتصف أمامية الصورة الذى نرى زوجته تساعده على ارتداء المعطف ذى القلنسوة التى تغمي عينيه فلا يعود يرى ما تقترف . وهنا نلمس أشد الألوان حدة فى اللوحة كلها ، كما يحشد الفنان حول هذه النقطة البؤرية ما يستطيعه من تهويل للخديعة والحمق والعبث . والجدير بالملاحظة أنه بالرغم من غزارة الموضوعات المصورة ، وبالرغم من الوحدة التى تضم التكوين والبيئة التى يسهم تلاعب الألوان فيها بدور كبير ، بدت الشخوص دون ما حولها وقد فقدت الصلة فيما بينها ممعنة فى خطاياها ؛ فمن العسير فى مثل هذا الموضوع تشكيلهم فى مجموعات تسعى إلى هدف واحد ، ذلك أن ما يفرق بين هذه المخلوقات هو ما تكنه نفوسهم من إثرة أنانية ، فغدت عزلتهم وشعورهم بالوحدة أقسى ما ينالونه من عقاب .

ويقع مفتاح الصورة فى أعلى منتصفها ونهاية الخلفية حيث الألوان أكثر هدوءا عنها فى الأجزاء الأدنى ، فنرى منزلا قرويا تحتضنه السكينة السابغة خلال فصل الصيف حيث النسيم عليل ، وهو مشهد يبهج العين لا يشوبه إلا حمق الإنسان . ونلمح فلاحا ثائرا يعدو فى إثر

الخنازير وبصراخه العالي يدفعها دفعاً نحو حقل القمح وقد اشتعلت النار فى سرواله وكأن الشيطان فى إثره . ويعبّر المشهد عن المثل الفلمنكي القائل « لا تتح للخنازير أن تنساق إلى حقل القمح » ، فذلك جهل بأصول الزراعة يؤدي إلى تلف المحصول . وكان هذا المثل يُضرب خلال القرن السادس عشر للإشارة إلى سوء التدبير ، وهو بالضبط ما يفعله هذا الفلاح الأحمق . كذلك يعبّر هذا المشهد عن المثل الفلمنكي القائل « كلما تناقصت حزم القمح حجما ازداد الخنزير حجما » ، ومعناه أن ما هو مفيد لشخص قد يكون ضارا بسواه .

أما رامي السهام فوق سطح المنزل الرئيس فهو إنسان طائش قصير النظر إذ « قذف بسهامه جميعا دفعة واحدة » دون أن يدّخر واحدا منها للطوارىء ، فضلا عن أنه لا يصوّب سهامه بل يطلقها فى الفضاء كيفما اتفق . ونشهد فوق السطح الجمالوني للمنزل المغطّى بالقرميد الأحمر عددا من الفطائر تأكيدا للمثل القائل « تنمو الفطائر فوق السطح » على غرار الطفيليات التى تنمو على السطح بغير جذور . كما نرى فى الشبّاك العلوى رجلا يقبّل امرأة تجسيداً للمثل القائل « يعقد قرانه تحت المكنسة [ أو الطست ] » ، ويُقال للزواج المحرّم الذى لم تباركه الكنيسة . وفى النافذة السفلى نرى شخصا « يكسب الرهان ويغوّط على الدنيا » المجسّدة فى الكرة الأرضية المعلّقة فوق الجدار بمعنى : لا تحمل همّا للدنيا حين تجد حظك موفورا . وفى منتصف اللوحة وإلى يمين المنزل الرئيس نشهد « غرفة التشهير أو التجريس » التى عادة ما تحتوى على أداة خشبية مزدوجة تُزَجّ بين فَلْقَتَيْهَا يدا المُذنب ورأسه ابتغاء التشهير به . غير أن هذه العقوبة لم تُوقّع على مَنْ يحتل غرفة التشهير فى هذه الصورة ، إذ ظهر وهو يعزف على الكمان إمعانا فى السخرية من المذنب . ولما كانت هذه العقوبة لا تتناسب مع الذنب الذى قارفه فلقد شاع المثل الفلمنكي القائل « يعزف الكمان وهو في غرفة التشهير » .

والمشهد الثاني هو البيت الذى شبّ فيه الحريق فى أعلا النصف الأيمن من اللوحة ، ويشدّ انتباهنا للتو شخصان يعتليان سقف برج يتصل ببقية المباني عن طريق جسر حجري . ونرى أحدهما « يبسط عباءته فى مهب الريح » . والمقصود بهذا المثل هو الانتهازي الذى ينشر شراعه فى اتجاه الريح الملائم لمصلحته دون أن يعتنق رأيا أو يثبت على موقف واحد . أما زميله « فيذرّ الريش فى مهب الريح » ، وهو ما يشير إلى الجهد المبذول دون جدوى ، ويؤكد التعبير اليائس على وجهه عبث ما يبذل من عناء . وهنا نجد برويجل موفّقا كل التوفيق فى إيضاح التباين بين الموقفين لإبراز مقصده .

وتمثّل المرأة التى تطلّ من نافذة البرج على طائر اللّقلق المحلّق المثل القائل « بوسعك التعرّف على الطائر من ريشه » ، كما يعني المثل القائل « إن فلانا يرقب اللقلق » عدم التفات المرء إلى ما بين يديه من عمل . ومن نافذة أخرى بالبرج ينحني رجل يحاول أن « يصيب عصفورين بضربة واحدة » ، ولكنهما يفلتان من ضربته لأن تعدّد المطامع لا يجدي فتيلا ولا يؤدي إلى شيء . وثمة رجل ينهال تقبيلا على قارعة الباب الذى تعيش محبوبته وراءه ، فعبّر الفنان عن حبه الضائع بعدما تبخّرت أحلامه وباءت آماله بالفشل الذريع ، ومن ثم كان المثل القائل « إن فلانا يقبّل قارعة بابها » رمزا للحب من طرف واحد . أما الرجل الراكع أمام البيت الذى تندلع منه ألسنة النار فلا شك أنه جندي محارب لأن « الجندي الشجاع لا يهاب النار » إلا أنه يضمّ إلى شجاعته غباء منقطع النظير يتجلّى فى إشعاله النار فى بيته لمجرد تدفئة أطرافه على لهيبها . كما يحتمل أن يكون بروجل قد قصد بهذا المشهد « ريح مشؤومة تلك التى لا تجلب الخير لأحد » .

ويبدو الركن الأعلى الأيمن من اللوحة لأول وهلة موحيا بالسكينة والسلام ، حيث يطالعنا عند نهاية الخط المائل الذى ينبني عليه التكوين بأسره الفراغ والمنظر الطبيعي الفلمنكي ، فيتلاعب الفنان بالأضواء على سطح الأفق بلمسات فرشاته الرهيفة . وبرغم مهارة بروجل الفائقة فى الكشف عن الأثر الذى يبعث الهدوء فى المشهد الريفي بعد هرج المدينة وصخبها ، إلا أن الإنسان ما برح متماديا فى حماقته وسوء تصرفه . ويقصد بروجل بالكنيسة الواقعة عند خط الأفق التعبير عن المثل القائل « إن الرحلة لا تبلغ منتهاها مادام برج الكنيسة باديا للأنظار » ، وبمعنى آخر أن بلوغ الهدف لا يتم إلا بعد الفراغ مما بين أيدينا من مهام . وإذ كان المثل الفلمنكي يقول « على الملاّح ألا يغيب بصره عن الشّراع » بمعنى أن يراقب اتجاه الريح بعين يقظة ، لذا نرى الفنان قد رسم عيناً على شراع القارب . وعلى قمة التل نشهد منظر الأعمى يقود الأعمى ، وهو الموضوع الذى أفرد له بروجل لوحتين شهيرتين . وبالقرب منهم نرى امرأة عجوزا تعدو وفى أعقابها ذئبان تعبيرا عن المثل الفلمنكي القائل « الخوف والقلق يدفعان الزوجة الشمطاء إلى العَدْو للإيهام بأنها ما تزال فى ريعان الشباب » . أما الفلاح الذى يخفي سَلّته تحت ذيل الحصان فعنوان للقرويّ الساذج الذى يصدّق ما يقال من أن « روث الخيل هو بعينه ثمار التين » وهو مثل فلمنكي يشيع على ألسنة القرويين مرادف لقولهم « إن القمر ما هو إلا قرص من جبن طازج » . أما الشخص التعس الذى يجرّ كتلة خشبية فهو « الخادم الخاص الذى يوسع الطريق لسيدته » ، والمقصود به هنا العاشق الولهان الذى يبذل قصارى جهده لكسب رضاء امرأة تزدريه . ويبدو الفلاح المتكىء على عصاه يرقب دُبّين يؤديان حركات بهلوانية أمامه سعيدا كل السعادة بما يراه تجسيدا للمثل القائل « مَنْ يقض نهاره فى الفرجة على رقص الدبّ يمت جوعا » . كذلك نرى قسّا حليق الرأس يتأهب برعونة لخلع ردائه الكهنوتي كى ينخرط فى سلك الناس عامة ، أو كما يقول المثل الفلمنكي « يقذف بثوبه الكنسي من فوق السياج » عندما يهجر الراهب ديره أو عندما يتخلّى الإنسان عن أداء واجبه . وعلى مقربة منه نرى رجلا أنيقا « يُؤثر أن يرمي نقوده في الماء على أن يمنحها لمحتاج » ، وإلى يمينه « اثنان يتغوّطان من مخرج واحد » بمعنى أنهما لا يحتملان فراق أحدهما للآخر وهو ما يقابل مثلنا القائل « ردفان فى سروال واحد » ، ومن تحتهما نرى « السمك الكبير يأكل السمك الصغير » . وقد حاول بروجل توزيع شخوصه بحيث يبدون فى اتساق مع البيئة التى تضمّهم ، غير أن الجشع والحمق اللذين ينطوي عليهما عالمهم المقلوب رأسا على عقب يجعلهم فى خصام مع الطبيعة .

على أن الصبغات البنّية على الجزء العلوى من الصورة ما تلبث أن تتحول فى منتصفها إلى صبغات أشد تآلفا تتباين فيها الألوان الرفّافة من أزرق وأحمر ومن أبيض وأخضر . وهكذا جاء النصف الأدنى من اللوحة أنصع ألوانا من أعلاها دون الخروج على تناغم التكوين الفني واتساقه . وفى هذه المساحة من الصورة يقدّم بروجل أشدّ ما تنطوي عليه





لوحة ٤٥٠. بـرُويْجـل:
الحِكَمُ والأمثال الفلمَنكِيَة.
متحـف دالـم ببرلـين.



لوحة ٤٥١. برُويْجِل: الحِكَمُ والأمثال الفلمنكية. تفصيل.



لوحة ٤٥٢. برُويْجل: الحِكَمُ والأمثال الفلمنكية. تفصيل.

الإنسانية من حماقة ناثرا فى هذه المساحة المحدودة شخوصه التى تشبه الأقزام الخرافية ، وقد انشغل كل منهم على حدة ودون هدف بمشاكله العارضة ، حيث ينكبّ الإنسان على أعمال لا طائل وراءها دون أن يعطي نفسه مهلة للتفكير أو فرصة لمعرفة القيم الحقة فى الحياة . فثمة رجل غرّ يركع طالبا الغفران من الشيطان الجالس معتقدا فيه الحكمة بينما هو يكشف سرّه لخصمه . وإلى يساره أبله يشعل شمعة لشيطان آخر يطلّ من كوّة ثانية تُضيؤها شمعة أخرى . والإشارة هنا إلى الشخص الذى يحاول إصلاح حاله بالتقرّب إلى الأشرار ومحاولة توسيع دائرة معارفه بأية وسيلة ، الأمر الذى لا يتيح له تحقيق مآربه .

ويشغل الكوّة إلى جوار الباب المفتوح رجل ذو وجهيْن للتعبير عن الازدواجية في عُرف الفلمنكيين حيث يقولون : « رجل يتكلم بلسانيْن » . وفى النافذة العليا إلى اليمين نرى رأسيْ رجليْن تضمّهما قلنسوة واحدة للدلالة على عقليتيْن تتفقان على رأي واحد عادة ما يكون لإتيان أمر دنيء هو فى هذه الحالة التستّر على جرائم الأوغاد . ويمثّل الرجل الواقف تحتهما فى النافذة نفسها المثل القائل « يحلق ذقن المجنون » ويُطْلَق على الغِرّ الساذج الذى يعرّض نفسه للسخرية والهزء فُيقْدم على حلق ذقن المجنون معتقدا أنه موضع العطف والتكريم . وفى النافذة التالية نرى رجلا يبول على لافتة حمراء تحمل صورة الهلال ، والمقصود المثل القائل إن فلانا « يصوّب بوله إلى القمر » بمعنى أنه يحاول المستحيل . أما اللفافة المحيطة بوجهه فتعني أنه « يشكو وجعا فى أسنانه يتردّد صداه فيما وراء أذنيه » والمراد به أن ثمة خطلا فى عقله . وتتدلّى من النافذة « قصرية » [ وعاء التغوّط ] قد قُلبت رأسا على عقب رمزا إلى هذا العالم المقلوب .
وإذ كان ضيق أفق الإنسان هو الذى يدفعه إلى الحقد والحسد نرى برويجل قد صوّر شخصا فى يمين الصورة يخوض الماء حتى رُكبتيه وقد رفع بجهد شديد مروحة ضخمة ليدرأ عن نفسه حرارة الشمس دون جدوى . ومازال المثل الفلمنكي يقول إلى اليوم إن فلانا « يضغن على غيره التماع إشراقة الشمس على سطح الماء » عندما يحسد أحدهم غيره على ما يرفل فيه من نِعَم .

والكثير من جهود الناس يذهب سدى ، فالشخص الذى يسبح ضد تيار الماء لن يبلغ مقصده ، وذلك الذى يمسك بثعبان السمك من ذيله سيفلت دون شك من بين يديه كما يتجلّى فى الصورة . ولكى يخفّف من مشقة جهده الذى لا طائل منه خلع أحدهم سترته الجلدية وطرحها فوق السياج بينما انهمك رجل فى السقيفة أمامه فى تمزيق أوصال سترات جلدية تعبيراً عن المثل القائل : « ما أسهل أن تصنع الأحزمة من جلود غيرك » ، وبمعنى آخر أن تطلق لنفسك العنان لاستغلال ممتلكات غيرك .

وكان بروبجل حريصا على أن يكشف عن غفلة شخوصه عما يقترفون ، الخادع منهم والمخدوع على حد سواء ، والفارق الوحيد بين الرجلين الواقفين داخل السقيفة أن الفنان يضع اللص الخادع فى الظل إشارة إلى أن أمره خفيّ لا ينكشف ، بينما يضع المخدوع الساذج فى الضوء الساطع . والمقصود بالإبريق فوق منضدة قاطع السيور أن « الإبريق الذى يسقط فى البئر لابد أن يتحطّم » . وهكذا فإن المشهد الذي يبدو لنا لأول وهلة أنه مشهد كدّ وجهد هو فى الحقيقة رمز لكل ما لا طائل منه فى نشاط الإنسان . وترتسم على وجه الشخص المستكنّ فى القُفّة المعلّقة فى الهواء فى أقصى يمين الصورة دلائل الفزع المصحوبة بالغفلة « فلقد وقع فى القُفّة » كما يقول المثل الفلمنكي ، والمراد أن خطاياه قد كَشَفَتْ عنه ولم يبق أمامه إلا الاعتراف بذنبه ، ومهما لوّح بذراعيه محاولا الخروج من المأزق الذى تردّى فيه فليس ثمة جدوى .

وفى منتصف الصورة جمع بروبجل عددا لا يُحصى من الحكم والأمثال لصياغة مشهد الملهاة الإنسانية . ومع غزارة المواقف المتجاورة المتباينة يسترعي انتباهنا أن الصورة بمجموعها تحتفظ على الدوام بوحدة التكوين والتلوين على حين تبقى الشخوص ممعنة فى عزلتها . أما الرجل الملتحي الماثل فى منتصف الصورة فتنطق ملامح وجهه بالجوع إلى مزيد من الكسب غير المشروع والمزايا وإن تكن مخصومة من حساب غيره ، فيظهر هنا وهو يقترب من النهر ليقبض بيده على سمكة صادتها شبكة غيره ، وهو ما يرمز للشخص الماكر الذى يحصد ما يزرعه سواه . وإلى جواره شخص يجلس فوق جمرة متّقدة أو فحمة مشتعلة يعتمر بخوذة متظاهرا بأنه على استعداد لمساعدة غيره بيد أنه في حقيقة الأمر يخشى أن يكشف سواه ما ارتكبه من آثام .

أما الرجل الواقف إلى جوارهما البادي للعين ظهره فهو يؤدي وظيفة طبيعية ولكن فى غير موضعها ، إذ أنه بينما يشرف على شواء قطعة من اللحم فوق سيخ يبول عليها ، وهى إشارة فى أغلب الظن إلى معتقد قديم يتداوله الناس هو أن « التبوّل على النار سمة صحيّة بينما البصق عليها عديم الجدوى » . ويلفتنا إلى اليسار المشهد الغريب لثعلب ينزل ضيفا على طائر الكركي ، وكلاهما مخلوق مشهود له بالمكر والدهاء . وتروي الأسطورة القديمة أن الثعلب بدأ بدعوة الكركي لتناول الطعام معه فقدّم له حساء فوق طبق مسطّح لكى ينفرد وحده بلعق كل شيء ولا يتبقّى للكركي نصيب مما قدمه . وحين يدعو الكركي الثعلب بدوره يقدّم له الطعام فى إناء ضيق العنق يستطيع هو بمنقاره الطويل أن يزدرده بينما لا يملك الثعلب إلا التطلّع إليه . وهكذا يصير الخادع مخدوعا ويتجرّع من الكأس نفسها . وعلى مقربة منهما كلبان يتصارعان على قطعة من العظم تمثيلا للحكمة « كلبان وعَظْمة واحدة لا يتفقان » التى توحي أيضا بأن العَظْمة فى نهاية الصراع لن تعود بطائل على واحد منهما ، وهو ما يُكنَى به عن أن الجشع والأنانية لا يثمران . أما الفلاح المنكفيء على خنزير يحاول ذبحه فيجسّد المثل الفلمنكي القائل « الخنزير مقتول لا محالة » والمقصود به الأمر المبيَّت . وفى وسط أمامية النصف الأيمن من اللوحة يتناول بروبجل رذيلة النفاق والتظاهر بالتقوى بصورة الكاهن ذى اللحية المستعارة تعبيرا عن المثل الفلمنكي القائل « يجعل صلته باللّه لحيةً من القش » والمقصود بذلك الورع الزائف المخادع .
وعلى النقيض من جدران المنزل البيضاء التى تحتل الجانب الأيسر من أمامية اللوحة ومن الحسّ بالفراغ الشاسع فى الخلفية ننتقل إلى مساحة من الصورة فى أقصى يسار الأمامية ، هى أشدّها دُكنة حيث تتجلّى قدرة بروبجل المذهلة على تنسيق تكوينه الفني والسيطرة على قيمه اللونية ، كما أنها ترمز إلى الكآبة التي تقضي بعض شخوصه حياتها غارقة فيها . فنرى شيخا مُسنًّا رثّ الثياب فى أسمال بالية تبدو من سيماه مظاهر الفزع لأنه « تردّى بين مقعديْن » ، إذ ضيّع الفرصة السانحة أمامه بتردّده فى اختيار إحدى فرصتيْن فلم يظفر بأيٍ منهما . أما الشخص الراكع المشغول بشواء سمكة فلعله يمثل الحكمة القائلة « يشوي السمكة من أجل بطارخها » ، ويرمز بهذا إلى تطفّل المرء على جاره ، وتدلّ الفطيرة الموضوعة على رأسه على أن جهوده لن تثمر ، إذ كان الأجدر أن تكون بين يديه .

وكان معاصرو برويجل يدركون مغزى تلميحاته إلى الحكم والأمثال لا فى شخوصه المصوّرة وسلوكهم ومآزقهم الحمقاء فحسب بل فى جملة أشكال مبعثرة فى أنحاء اللوحة مثل السمكة المعلّقة فى السقف من خيشومها وكأنها تشير إلى السنّارة التى خفيت عليها فابتلعتها ، ومثل المقصّ المدلّى من النافذة الرامز إلى التحذير من النشّالين . وفى زاوية الركن الأيسر من اللوحة يضع برويجل ثلاث شخوص يكثّف بهم أثر مهاد الصورة ، حيث نرى من جديد مجموعة تسيطر عليها نزوات بلهاء ، فيبدو على المرأة الشّمطاء العجفاء فى أقصى اليسار أنها جبارة سليطة اللسان حتى ليتراجع الشيطان نفسه أمامها خوفا ، وأدّى حمقها الشديد ونبوغها فى الشرّ إلى أن ينطبق عليها المثل القائل « تستطيع وحدها تقييد الشيطان إلى وسادته » . وإلى جوارها نرى « عضّاض الأعمدة » وهو الاسم الذى كان يُطلق على مَنْ يتردّد على الكنيسة فى كل مناسبة للظهور بمظهر التقوى والورع بينما هو فى الواقع منافق مُراء . وتفسّر المرأة الواقفة إلى جواره حكمة أخرى تقول « من الخطل أن تحمل بيد نارا وبالأخرى ماء » وهو ما يعني أن تقول شيئا فى مواجهة الغير وشيئا آخر من وراء ظهره ، أى زيف الصداقة . وثمة رجل أمامها « ينطح الحائط برأسه » وكأنما هو يحاول اختراقها ، وفى هذا من العناء العبثي ما فيه إذ هو يحاول مستحيلا . أما الخنزير الذى يفتح صنبور برميل الجعة فيشير إلى المثل القائل « هرب الخنزير ومعه سدادة البرميل » ، كما يعبّر عن صاحب المنزل المهمل العاجز عن فرض النظام فى بيته .

وإلى يمين السيّاج نشهد امرأتين تمثّل إحداهما الشرّ والخبث بينما تمثّل الثانية البلاهة والغباء أراد بهما برويجل الإشارة إلى المثل القائل : « تنسج الواحدة ما تغزله الأخرى » بمعنى أن إحداهما تنسج المؤامرة بينما تنقذها الأخرى . كما أن الكلب الكسول الرابض عند أقدامهما يشير إلى المثل القائل « زوجتان معا لا حاجة بهما إلى كلب ينبح » ، والمقصود أنهما إذا اجتمعتا علا صياحهما فوق أى صوت آخر . وينطلق من باب المنزل رجل ينوء بحمل سلّة ضخمة وهو « الأبله الذى يحمل النور فى أقفاص فى وضح النهار » ، أى من يضيع وقته فى جهد جهيد دون جدوى . وإلى يمينه فتى يعتمر قلنسوة حمراء يمسك بصعوبة بدجاجتين فوق السور الحجري ويمثل « جسّاس الدواجن » أى مَنْ يتحسّس الدجاجات لمعرفة ما إذا كانت ستبيض أم لا ، ومن ثم يرمز إلى الجشع فى طلب المال كما قد يشير أيضا إلى من يتطفّل على المطبخ متدخّلا فى شؤون البيت ، وثمة معنى ثالث هو زير النساء . وبالقرب من « جسّاس الدواجن » نرى شخصا مدجّجا بالدروع يعضّ بأسنانه على سكين ، وهو ما يعني القول بأن فلانا « مدجّج بالسلاح إلى أسنانه » . وتكاد تكون كل مشاهد برويجل المصوّرة فى هذه اللوحة طبيعية ، ومع ذلك فلقد رصّعها بزخارف من ابتكاراته المرحة وتناقضاته الهازلة . وفى أى لوحة لمصوّر آخر قد لا تبدو ثمة غرابة على الفلاّحَيْن الجالسَيْن المنهمكين فى عملهما ، ولكن فى مدينة مثل « مدينة أمثال برويجل » حيث كل شيء مقلوب رأسا على عقب لا يعمل الرجلان فى وفاق وسلام مثلما يتراءى للوهلة الأولى . فأحدهما يجزّ الغنم والآخر الخنازير ، وهو ما يعني أن أحدهما يجني ثمار كدّه وهو الصوف على حين أن الثاني الذى يقوم بنفس الجهد « لا يظفر بغير شعر الخنزير الشائك » . والطريقة الخاطئة التى يجزّ بها الفلاح صوف الغنم تذكّرنا بمثل فلمنكي آخر هو « جزّ الصوف ولا تُمْعن » إذ يتضح من الصورة أن الفلاح ينوي الإجهاز على آخر حفنة صوف من الحيوان البائس . ومرة أخرى نجد أن الحيوان فى هذه الصورة ليس مجرد عنصر مساعد ، فالخنزير الذى يطلق قُبَاعاً ( صوت الخنزير ) طويلا حادا محتجا يمثّل الحكمة القائلة « ضجّة ولا صوف » . أما الحَمَل المقيَّد السيّقان فى أمامية الصورة فيرتقب مصيره فى امتثال واستكانة .

وفى منتصف أمامية اللوحة يطلق برويجل العنان لقوة ملاحظته وقدراته على التخيّل فى مزيج غريب بين ما هو شائع جار على الألسن وما هو بشع مثير للسخرية حيث نشهد تمثيلا للحكمة الفلمنكية القائلة « يردم البئر بعد سقوط العجل فيها » ومعناه التزام الحكمة بعد وقوع النازلة ، فنرى رجلا مسنّا قد انحنى ظهره وأُنهكت قواه وغطت الغضون والتجاعيد وجهه وتجلّت على ملامحه سيماء القلق وقد أنهكت قواه وما زال عاكفا على الحفر الذى لا جدوى منه بعزيمة لا تكلّ ولا تفلّ . وهو فى قميصه الأبيض الخشن وركبتيه المنثنيتَيْن اللتين لا تكادان تقويان على حمله يُعدّ مثالا للفلاح الكادح المثير للشفقة والرثاء . ويضيف برويجل عنصرا دراميا من خلال وجه العجل المشرئب لأعلى الخالي من التعبير . أما المخلوق الآدمي القبيح إلى اليمين فيتباين كل التباين مع هذا المشهد المألوف الذى يجسّد فيه برويجل المكر والخبث معبّرا عن المثل القائل « عليك أن تتقن الزحف لتبلغ ما تريد » ، فاختار لتمثيل هذه الشخصية متشرّدا فى ثياب الشحاذين ينطق وجهه الشبيه بالطير الجارح وعينيه المحملقتين بجشع لا يشبع . ومع مكره ودهائه فإن ضيق أفقه يحرمه من إشباع جشعه ، لكنه على أهبة الاستعداد لتقبّل أى تحقير وحطّ من شأنه ، فلا يتوانى عن أن يحبو معفّرا وجهه بالتراب ويذلّ نفسه زاحفا فى سبيل بلوغ مقصده ، فهو إنسان مجبول على اشتهاء ما هو مِلْك للغير . وإلى يمينه نرى أميرا يرتدي باذخ الثياب يمثّل « العاهل الذى يجعل الدنيا رهَن سبّابته » ، ويتجلّى هنا التباين بين الشخصيتين وِضْعةً وتعبيراً ولوناً وشكلاً بالرغم من أن كلا منهما يسعى إلى القوة بمفهومه الخاص مما يضفي على اللوحة طابعا دراميا إذ يتصارع فيها النقيضان ، ومن ورائهما نشهد « فلاحا ينثر الورد للخنازير » ، كما نرى مَنْ « وضع العصا فى ثنايا عَجَلته » ليعوّقها عن الحركة .

ويكشف الركن الأدنى الأيمن من اللوحة حيث مَهَرها برويجل بتوقيعه وتاريخها ( ١٥٦٠ ) عما تنطوي عليه حياتنا من حماقات . فنرى إلى اليسار شخصا بائسا يركع إلى جوار حلّة مقلوبة بعد أن انسكب ما تحتويه نتيجة غبائه وهو يحاول عبثا أن يعيد بمغرفته الحساء المسكوب ، ولكن المثل الفلمنكي يقول « من يدلق المرق فلا أمل له فى جمعه بعدُ » . وثمة مثل آخر ربما كان برويجل يشير إليه وهو « من دلق حساءه فلا نفع من ندمه ، ولا يُجدي البكاء على لبن مسكوب » . أما الشخص المتمدّد على منضدة العمل باسطا ذراعيه كالنسر ممسكا بيده اليسرى رغيف عيش لكنه عاجز عن أن يصل بيده اليمنى إلى الرغيف الآخر فهو رمز للفقراء الذين يعيشون من يوم لآخر دون أن يعرفوا متى يحصلون على ثمن الوجبة التالية . والشخص المُقْعَى تحت المنضدة و« يحمل المصباح بحثا عن البلطة » فيشير إلى مَنْ يبحث عن عذر لمساعدة سواه للخروج من مأزق ، كما قد يشير أيضا إلى المثل القائل « أتى حاملا مصباحه معه » أى أنه جاء مُضيفاً إسهامه الشخصي بنشر ضوء مصباحه . تُرى هل ثمة صلة بين هذه الشخصية وتوقيع الفنان ؟ وهل كان برويجل يشير ساخرا إلى أن هذه اللوحة ما هى إلا انعكاس لرؤيته للعالم المحيط به ، فالبلطة ذات الذراع أداة مفيدة تستطيع أن تهوي بها على مَنْ تشاء فتكيل له الضّربات تلو الضّربات . وهل ترى بيتر برويجل هو نفسه حامل المصباح يحاول أن يُلقي ببصيص من الضوء على غياهب الظلمات ، وهل البلطة هى رمز هذه اللوحة ، سلاح لتبديد زيف السلوك الإنساني وخسّته ؟ .

# بيتر پول روبنز (١٥٧٧ـ ١٦٤٠)

فى جو مشحون بالتوتّر صاحب بَعْث الكاثوليكية من جديد فى أعقاب حركة الإصلاح الديني نشأ بيتربول روبنز Peter Paul Rubens الذى ظل طوال حياته كاثوليكياً لا يشوب إيمانه العميق تعصّب أو ضيق أفق . وعلى نهج الطبقة الأرستقراطية المثقفة بمدينة أنڤرس اعتنق روبنز تقاليد التسامح الإنساني التى نادى بها إرازموس فى الأراضي الواطئة ، مؤمناً أن فى الإمكان التوفيق بين مبادئ المسيحية وبين حكمة العصر الكلاسيكي القديم والإفادة من معارف اليونان وروما فى خدمة الكنيسة ، فبعد أن زالت عن الآلهة اليونانية هالات التقديس الأسطورية لم تعد بالنسبة للمؤمنين أكثر من رموز طريفة تؤنس الأفراد فى رحلة الحياة . وعندما بلغ روبنز الثالثة عشرة من عمره عمل بضعة شهور وصيفاً بأحد قصور النبلاء حيث لَقَنَ أصول التعامل وقواعد السلوك بين هذه الأوساط وهو ما جعله فى مستقبله موضع الترحيب فى بلاط الملوك ، غير أن رغبته العارمة فى أن يكون فناناً كانت أصيلة ، فما لبث الوصيف أن أصبح تلميذاً منتظماً فى مرسم فنان لا يباريه أحد من زملائه فى يقظة ضميره ودقة نهجه . ومع أن مواهبه الفذة قد أفصحت عن نفسها مبكراً إلا أنه كبح جماحها بعزيمة جبارة معاهداً نفسه على أن يلقن سرّ المهنة ويستوعب تقنيّتها قبل أى شئ آخر . وكان بوسع روبنز أن يقنع بما تلقّاه عن مهنة التصوير فى بلاده ، لكنه كغيره من فناني شمال أوربا كان ينظر إلى إيطاليا باعتبارها الينبوع الثرّ للفن ، وآثر أن يواصل مهمة التحصيل فى موطن الحضارات الكلاسيكية القديمة التى كان يعرفها حق المعرفة فيما طالعه من مؤلّفات ، فغادر أنڤرس فى ربيع عام ١٦٠٠ قاصداً إيطاليا حيث قضى سنوات ثمانٍ من حياته يدرس النماذج الكلاسيكية وأعمال كبار مصوّري عصر النهضة وينسخها كاشفاً عن براعة فائقة أكسبته شهرة واسعة فى كافة أنحاء أوربا . وكانت تلك الأعوام التى قضاها فى إيطاليا حاسمة بالنسبة لتطور أسلوبه الفني فقد انغمر في أعماق الحضارة الكلاسيكية التى قُدّر لها أن تبثّه الإلهام خلال حياته ، كما تمثّل أساليب الحركة الإيطالية المناهضة للإصلاح التى بلغت ذروتها بروما فى عهد البابا سكستوس الخامس وخلفائه ، حيث شاهد روائعها فى الكنائس والأديرة وقصور الكرادلة على أيدي معاصريه من المصوّرين أمثال كاراتشي وجيدو ريني وكاراڤاچيو . وكانوا جميعاً يسعون إلى إيجاد حل للمشكلة التى كانت تشغل بال روبنز حينذاك وهى التخلّص من سمات الأسلوب المتكلّف ، ومحاولة تقديم الموضوعات التقليدية وقصص الكتاب المقدس المتداولة بأسلوب يتميّز بالبساطة والتلقائية . ووقع روبنز بعد سنوات من الجهد الشاق والتجارب المتصلة على الحل الذى كشف عمّا يتمتع به من مواهب خارقة ، فأثار بتصاويره الدينية عواطف الناس واستمال نفوسهم بمنحنياته المُندفقة وألوانه الرفّافة الموزّعة خير توزيع ، وأشكاله المتميّزة ووضعاتها غير المألوفة فى هذا النوع من التصوير ، حيث تنبض صوره بغزارة وتنوّع بغير حدود يملكان التعبير عن كل شيء سواء كان درامياً محزناً مثل لوحة « طعنة الحربة فى جنب المسيح » [ أو المسيح مصلوباً بين لصّين ] ( لوحة ٤٥٣ ) ، تلك اللوحة الضخمة الرائعة المحفوظة بمتحف أنڤرس والمثيرة للشجن بشخوصها ذات الحجم الطبيعي التى كانت ومازالت تهزّ مشاعر مَنْ يتطلع إليها ، أو متوهّجاً مرحاً متدفّق الحيوية مثل لوحة



روبنز: صورة ذاتية للفنان. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

« تقديم الملوك المجوس الهدايا للمسيح » ( لوحة ٤٥٤ ) التى فرغ منها روبنز فى عام ١٦٥٢ قبل وفاة زوجته الأولى إيزابيلا براندت بوقت قصير والتى يُشيع كل تفصيل فيها المتعة . وأى تأمل جاد لأحد تكوينات روبنز الفنية الضخمة يفتح أمام المرء آفاقاً فسيحة تحتشد بالعديد من اليورتريهات والشخوص والانفعالات تجاذباً وتنافراً . ولو أنعمنا النظر فيها نجدها تتميّز بسمة من سمات الطراز الباروكي الذى اعتلى روبنز قمته ، وتلك السمة هى الواقعية التى تتجلّى أكثر ما تتجلّى إذا وُضعت إلى جانب المثالية فإذا ما بينهما من تباين يجلوهما . وهو ما نشهد معه اجتماع الوجه الواقعي للشيخ المجوسي القريب من العذراء إلى جوار الوجه المثالي للغلام إلى يمينه ، فضلاً عما تحتشد به رؤوس شيوخ المجوس من طاقة ودينامية وهم يقدّمون الهدايا إلى الطفل يسوع ، كما نشهد فى وجه العذراء جمالاً يفيض حناناً وقدسية وعذوبة لم نعتده من قبل . وكذا يلفتنا أن الطفل يسوع بعيد كل البعد عن الطفل التقليدي الذي اعتاد أسلاف روبنز من الفنانين تصويره منذ ما ينوف عن قرن




لوحة ٤٥٣. روبنز: طعنة الحربة فى جنب المسيح. متحف أنڤرس.



لوحة ٤٥٤ . روبنز: تقديم المجوس الهدايا للمسيح الطفل. متحف أنفرس.

ونصف ، وهو نفس الانطباع الذى نحسّ به حين نتأمل لوحة « العائلة المقدسة » ( لوحة ٤٥٥ ) حيث يتواشج الوجه المثالي للعذراء ويسوع الطفل مع الوجه الواقعي ليوسف النجار وإليصابات والطفل يوحنا . وتكمن قوة روبنز الخارقة فى قدرته على التعبير المباشر من خلال لغة اللون ومن خلال الواقعية المطلقة المعبرة عن شتى العواطف الإنسانية ، على نحو ما نرى فى لوحة « الطفل والعصفور » ( لوحة ٤٥٦ ) ولوحة « الكهولة والشباب والطفولة حول الموقد » ( لوحة ٤٥٧ ) اللتين يتجلّى فيهما المغزى المراد فلا يحتاجان معه إلى تفسير . غير أن روبنز كان فناناً متعدّد البراعات طليق الحركة لم يشأ أن يحصر فنه فى الموضوعات الدينية والتعبير عن العواطف الإنسانية فحسب ، فإذا كان تتسيانو فنانه الأثير قد تفوّق إلى جانب ذلك فى رسم البورتريهات والموضوعات الكلاسيكية الأسطورية ، فهو ليس أقل منه موهبة أو طموحاً فنياً .

وعلى غرار لوحة تقديم المجوس الهدايا إلى المسيح كانت لوحة « شمشون ودليلة » ( لوحة ٤٥٨ ) حُبلى بثمار الرحلة إلى إيطاليا ؛ إذ تكشف عضلات ظهر شمشون وذراعه المفتولة عن دراسة روبنز لأشكال ميكلانجلو التى رسمها أثناء إقامته فى روما فوق سقف مصلّي سيستينا ، فهى نسق فريد من العضلات ابتدعه ميكلانجلو لشخوصه شغف به روبنز وأطال التأمل فيه . كذلك يدين روبنز بوضعة « دليلة » إلى ميكلانجلو إذ تحمل تقويسة جسدها صدى تقويسة جسد ليدا فى لوحته « ليدا وطائر البجع » ، كما أنها شديدة القرب من جسد تمثال « الليل » فى ضريح جوليانوده مديتشي الذى حرص روبنز أيضاً على دراسته ورسمه وتسجيله . ولقد اقتبس روبنز هذه الأفكار وصاغ منها النموذج الأصيل بالغ السحر الذى أضفاه على « دليلة » . ومما يضاعف من حسّية موضوع الصورة ما أسبغه عليها روبنز من ألوان سخيّة ولمسات فرشاة رحبة عريضة . وما من شك فى أن بؤرة الصورة هى « دليلة » التى يُشعل صدرها العاري الوجدان بقدر ما يشدّ وجهها الجميل العين . وبرغم أنه قناع جمالي تقليدي إلا أن روبنز وُفّق فى التعبير عن المشاعر المتضاربة لامرأة لا تزهو بالانتصار الذى حققته على بطل لا يُقهر بقدر ما تحنو عليه مشفقةً على مصيره المفجع . ولا يكتفي روبنز بذلك بل لقد أكّد إحساسها بالشفقة بوضع يدها فى رفق على ظهر شمشون ، كما أضاف بياض كفّها على سُمرة ظهره لمسة حسّية رقيقة . وقد يتساءل المرء عن سرّ اختيار روبنز لهذا الموضوع الذى أودت فيه شهوانية بطل عملاق إلى الهاوية ، ولعل مردّ ذلك إلى أنه يتيح له أن يمارس كل ما تفرّد به من مهارة بارعة وتقنية حاذقة منذ عودته من إيطاليا ، فاستعرض ذلك كله من خلال امرأة بضّة فاتنة وبطل أسطوري وقاعة فسيحة تتوهّج بالأضواء .



لوحة ٤٥٥. روبنز:
العائلة المقدسة. متحف.
ريتشارتز. كولونيا.



لوحة ٤٥٦. روبنز : الطفل والعصفور. متحف برلين.



لوحة ٤٥٧ . روبنز : الكهولة والشباب والطفولة حول المدفأة. متحف درسدن.



**لوحة ٤٥٨ . روبنز: شمشون ودليلة. الناشونال جاليرى بلندن.**

ولم يكن فنانو القرن السابع عشر مع ذلك يملكون زمام أمورهم ، فعلى الرغم من أن إنجازات عظماء أسلافهم ساهمت في رفع مستواهم الاجتماعي إلا أنهم ظلوا مجرد حرفيّين يعتمدون على ما يعهد به إليهم رعاة الفن مستنيرين كانوا أم غير مستنيرين ، وكان روبنز سعيد الحظ براعيه الأول ڤنشنزو دوق مانتوا الذى واصل تقاليد أسرة جونزاجا فى رعاية الفنون بحماسة وبذخ ملحوظيْن . وكان الدوق قد اكتشف أثناء زيارة له لمدينة البندقية فى عام ١٦٠٠ تصاوير روبنز فطلب إليه العمل فى قصره حيث عهد إليه بمهام تصويرية باعثة على الضجر وإن أجزل له العطاء ، وأتاح له عقد صداقات اجتماعية رفيعة ، وفوق كل شئ هيّأ له فرصة لا مثيل لها للدراسة . وكانت مدينة مانتوا فى مستهل القرن السابع عشر كنزاً فنياً يثير الغيرة والحسد ، حفلت بأعمال چوليو رومانو ومانتنيا ورافائيل وتتسيانو وتنتوريتو وكوريچيو وڤيرونيزي التى ما فتئ روبنز يتأملها ويدرسها ويقضي بينها كل أوقات فراغه . على أن روبنز لم يصرف كل وقته بإيطاليا فى مانتوا وحدها ، فقد أذن له الدوق ـ الذى لم يكن يكفّ هو الآخر عن الترحال ـ لا بزيارة بقية مدن إيطاليا فحسب بل أوفده كذلك إلى إسپانيا محمّلاً بالهدايا إلى الملك فيليپ الثالث وإلى دوق ليرما صفيّ الملك المولع بالفنون . وأتاحت رحلة إسپانيا لروبنز أن يتأمل على مهل مجموعة صور تتسيانو التى يحتفظ بها الملك فى الإسكوريال ، كما فتحت له الباب على مصراعيه ليؤدي دوراً سياسياً ودبلوماسياً بارزاً . وقد استرعى روبنز نظر دوق ليرما الذى عهد إليه برسم پورتريه له فصوّره الفنان فوق صهوة جواد بالمواجهة ( لوحة ٤٥٩ ) على العكس من التقليد المتبع فى رسم هذا المشهد بالمجانبة . وقد أثبتت هذه العلاقات الحميمة التى أنشأها روبنز فى إسپانيا فائدتها فى المستقبل حين أُنيط به تمثيل حكومته فى مباحثات دبلوماسية بالغة الأهمية . وكان فيليپ الثاني قبل وفاته قد عهد إلى ابنته إيزابيلا وزوجها الأرشيدوق ألبرت من أسرة هاپسبورج حُكم أقاليم الأراضي الواطئة التابعة لإسپانيا والتى ظلت تعتمد على المساعدة الإسپانية فى كفاحها ضد الأقاليم الپروتستانتية المتمرّدة فى الشمال ، فلقد كانت الروابط وثيقة بين البيت الملكي الإسپاني والبيت الملكي فى بروكسل عاصمة الأقاليم الجنوبية من الأراضي الواطئة .

وعلى الرغم مما كان يلقاه روبنز من ترحيب وإقبال من مجتمعات الأقاليم الموالية لملك إسپانيا ، إلا أنه كان يشعر أن وطنه الحق وأسرته الكبرى هى مملكة الفنون والآداب ، وكانت اللغة اللاتينية ماتزال وقتذاك هى اللغة المشتركة فى أوربا على الرغم من أن اللغة الإيطالية كانت بدأت تحلّ محلها ، وكان روبنز يكتب رسائله بالإيطالية لا باللاتينية أو الإسپانية وإن لجأ أحياناً إلى الفرنسية أو لغته الفلمنكية القومية التى كان يعتز بها كل الاعتزاز . وما من شك فى أن زيارته لمدينة چنوا فى عام ١٦٠٧ قد ذكّرته بمدينة أنڤرس الأثيرة لديه ، فلقد كانت چنوا بالنسبة لعالم البحر المتوسط مثل أنڤرس بالنسبة لدول شمال أوربا قبل الحرب مركزاً للتجارة الدولية والاقتصاد وميناءً واسع الثراء تحكمه أرستقراطية موسرة . وقام روبنز بتصوير أفراد الطبقة العليا بچنوا فى الوقت نفسه الذى عكف فيه على دراسة تصميمات العمارة السكنية الفسيحة التى كانوا يخلون إليها فى حياتهم المترفة ، فأوحت له هذه البيوت تواً بنماذج تصلح للمحاكاة فى مدينته أنڤرس . وما كاد يعود إلى بلاده فى عام ١٦٠٨ حتى اشترى بيتاً أجرى عليه من التعديلات ما جعله مشابهاً للبيوت الإيطالية التى أعجب بها فى چنوا ، ونشر فى عام ١٦٢٢ مجلداً يضم تصميمات وصوراً مطبوعة بطريقة الحفر لبيوت چنوا . على أن مدينة أنڤرس كانت تعاني فى مطلع القرن السابع عشر من المشكلات ما هو أجدر بالالتفات من التفكير فى تحويلها إلى چنوا الشمال بعد أن استقطبت مدينة أمستردام المنافسة فى شمال الأراضي الواطئة معظم التجارة ، كما نما اقتصاد الأقاليم الشمالية الپروتستانتية المتحدة على حساب الأقاليم الجنوبية الكاثوليكية الموالية لإسپانيا والتى أخذت فى التحسّن الجزئي تحت الحكم الرقيق السّمح لإيزابلا وألبرت ، وطالما ظلت إسپانيا تمارس حربها الضروس ضد المقاطعات الشمالية الثائرة فقد مضى التحسّن بطيئاً . وفى عام ١٦٠٩ أسفر الإنهاك والاستنزاف المتبادلان عن هدنة استغرقت اثنتي عشرة سنة ، ومع أن شروط الهدنة لم تساعد أنڤرس كثيراً على تحسين موقفها الاقتصادي إلا أن السلام منح الأقاليم الجنوبية المتهالكة فترة التقطت فيها أنفاسها فاندمجت فى قومية شديدة الاختلاف عن قومية الجمهورية الهولندية الوليدة التى غدت دولة پروتستانتية نشطة ذات حكومة أوليجاركية من التجار كما أسلفت ، تعتبر الحرية والتسامح الديني من العناصر الأساسية للازدهار الاقتصادي ، على حين تمسّكت الولايات التابعة للتاج الإسپاني فى جنوب الأراضي الواطئة بالقيم التقليدية ، فكانت ملكية أكثر منها جمهورية ، كما كانت أرستقراطية أكثر منها بورجوازية ، وقبل كل شئ كانت كاثوليكية متعصّبة . وإذا سلّمنا بالازدهار الاقتصادي معياراً للنجاح الاجتماعي لقلنا إن الجمهورية الهولندية قد حازت قصب السبق ، أما إذا وضعنا الفنون الحضارية مقياساً كان علينا أن نعترف بتوازي الكفّتين . على أن الازدهار الثقافي فى الجمهورية الهولندية ، ذلك المجتمع الذى أنجب هالس ورمبرانت وڤيرمير ، قد حجب إلى حد ما إنجازات الجنوب الرائعة ، وإذا كان ثمة فنانون يُعزى إليهم علوّ كعب أقاليم الأراضي الواطئة الإسپانية من الناحية الحضارية والفنية لأتى على رأسهم پيترپول روبنز من غير جدال .



لوحة ٤٥٩. روبنز: دراسة لپورتريه دوق ليرما ممتطيا جواده. متحف اللوڤر.

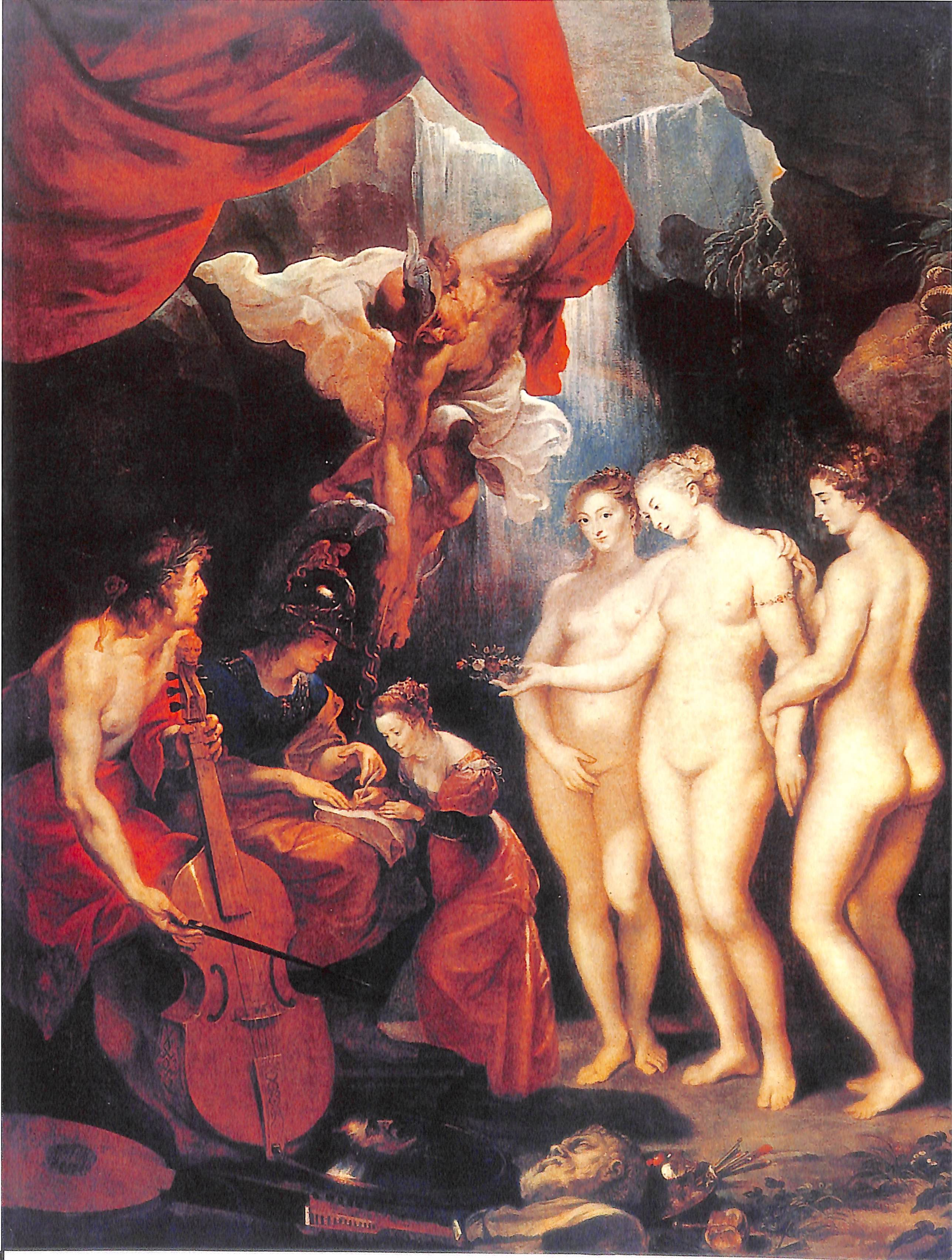
وما كاد روبنز يعلم فى عام ١٦٠٧ بنبأ تدهور صحة أمه حتى بادر بالرحيل عن إيطاليا إلى وطنه ، عاقداً النيّة على العودة من جديد إلى إيطاليا . وكان صيته الذائع قد سبقه إلى الأراضي الواطئة ، فسارع ألبرت وإيزابيلا إلى عرض منصب مصوّر البلاط عليه ، وهو المنصب الذى شجّعه على الاستقرار فى أنڤرس . وما لبث أن تزوج من إيزابيلا براندت ( لوحة ٤٦٠ ) ابنة أحد المحامين ، وبعد أن رُزقا بطفلهما الأول استقروا فى منزل زوّده روبنز بمرسم فسيح ، وتلت ذلك سنوات خصبة بالإنتاج الغزير ، فتقاطرت عليه عقود التكليف من بلاطات الملوك ومن الكنائس والأنظمة الدينية كاليسوعيين على سبيل المثال لزخرفة كنيستهم فى أنڤرس ، هذا إلى التكليفات المتزايدة من المعجبين به فى شتّى الدول حتى غدت أنڤرس المركز الفني الجديد لأوربا بفضل شهرته وعبقريته الخلاّقة . وتوافد على مرسمه العديد من الفنانين الواعدين ، يتقدمهم المصوّر أنطوني ڤان دايك وجماعات لا حصر لها من المعجبين بفنه وجامعي التحف الذين أخذوا يتردّدون على منزله فى تقدير وخشوع لمشاهدة الفنان العظيم مستغرقاً فى نشاطه . وكان روبنز يفي بكل وعد يقطعه على نفسه ، ولم يكفّ الأمراء وأثرياء أوربا عن التنافس والإقبال على اقتناء منجزاته التى لم يكن مغالياً فى أثمانها . وإذ كان بطبعه يميل إلى المشروعات الضخمة الجريئة ، لذا لم يتردد كثيراً حين استدعته ماريا ده مديتشي(٨١) الملكة الوالدة وأرملة هنري الرابع والوصيّة على عرش الصّبي لويس الثالث عشر إلى فرنسا لتعرض عليه أن يعدّ لها سلسلة من اللوحات تزيّن بها قصر لوكسمبور( ج ) الذى أُعدّ لإقامتها وكان قد أوشك على الانتهاء على نهج يواكب طراز عمارته الإيطالية الباروكية ، وذلك تخليداً لذكراها ولذكرى زوجها الراحل الملك هنري الرابع . وإذ كانت مارياده مديتشي تفتقر إلى الموهبة الفنية فقد تطلّب المشروع من روبنز قدراً كبيراً من اللباقة والخيال حقّق بهما مجداً فنياً ارتقى به هو دون الملكة إلى الذّروة . وكانت مارياده مديتشي تنحدر من سلالة لورنزو مديتشي العظيم ، لذا كانت تعلم حق العلم أن شهرة الملوك والأمراء بعد موتهم تتوقف على حسن اختيارهم لشعرائهم ومصوّريهم أكثر مما تتوقف على حسن إدارتهم لشؤون الدولة . وجاءت لوحات روبنز الواحدة والعشرون الكبيرة الحجم لتخليد حياة مارياده مديتشي الخاملة والحافلة بالتقلّبات فى أسلوب رمزي خيالي أكثر من اتفاقها مع الوقائع التاريخية ، غير أن المشروع الآخر الخاص بتخليد ذكرى زوجها هنري الرابع أصابه الإخفاق . وكانت مارياده مديتشي قد ترامت إليها شهرة روبنز على لسان شقيقتها دوقة مانتوا التى قضى الفنان فى بلاطها سنوات ثمان فى شبابه . والأمر الجدير بالتقدير والإعجاب هو قدرة روبنز على إطلاق العنان لحريته فى الرسم دون أن يخرج على القيود التى كانت تفرضها مراسم البلاط ، وهو ما أتاح له الظفر بإعجاب الملكة بأعماله التي كانت تُشبع رغبته فى الإبداع الفني المتميّز ، وذلك في أسلوب تشكيلي ضخم يتميّز بانفساح رقعة تكويناته وشدّة الوضوح ، يُغشّي الجدران في تناغم بارع وإيقاع محسوب بتكوينات تتعاقب فيها الديناميكية والستاتيكية ، تروي السيرة الرمزية لماري ده مديتشي ، تقريظاً وتمجيداً على لسانها ، وتأكيدا لما كانت تتمتع به من سلطان مكين . ولم يحدث قط أن اختلط فن التصوير بالسياسة بمثل هذه الألفة والسلاسة ، كما تذهلنا هذه السلسلة المصوّرة بكثرة التكوينات الرمزية الشائعة في المشاهد التاريخية ، وبالمزج بين الآلهة الإغريقية والشخوص الحيّة المعاصرة .

وكانت الفكرة الرئيسة المسيطرة على مشروعه هى أن آلهة الوثنية القديمة قد آثرت أن تهجر موطنها الروحاني بجبل الأوليمبوس كي تأوي إلى مدينة باريس الساحرة الأضواء وتستقرّ بها ، كما تخيّل أن چوبيتر كبير الآلهة وزوجته چونو قد طلبا إلى ربّات القدر الثلاث قبل مولد مارياده مديتشي أن ينسجن لها مستقبلاً مشرقاً ، فأبيْن إلا أن تتولّى الربّة منيرڤا تعليمها أصول القراءة والكتابة ، وأن ينفرد الإله أپوللو بتلقينها أصول الموسيقى ، وأن تستقي بلاغتها وأسلوبها من الإله ميركوريوس ، على ألا تبخل عليها « ربّات الحُسن » الثلاث بإضفاء كل ما هى جديرة به من مفاتن أنثوية ، وهو ما نراه فى لوحة « تثقيف ماريادہ مديتشي » ( لوحة ٤٦١ ) ، حتى إذا ارتقت ماريا قمة السمو الفكري والخلقي والجمالي أشرف الثالوث الإلهي المكوّن من چوبيتر وچونو ومنيرڤا على مشهد الملك هنري الرابع وهو يتلقّى صورة ماريادہ مديتشي ( لوحة ٤٦٢ ) حيث نرى منيرڤا ربّة الحرب والسلام تهمس بحكمتها فى أذن الملك ، بينما أضاف الفنان لمسة خيال شارد خفيف حين رسم اثنين من وِلْدان الحب يلهوان بحمل درع الملك وخوذته . ولكي يؤكد الفنان أن عقد القران قد جرى فى السماء صوّر فى الجزء الأعلى من الصورة چوبيتر برفقة نَسْره وچونو برفقة طاووسها وهما يمنحان الزيجة بركتهما الإلهية .

وقد صاحب إعلان نبأ القران رسمياً بفلورنسا إقامة احتفالات شتّى متنوّعة بينها تقديم أوپرا « يوريد يكي » للموسيقي پيري وهى أولى الأوپرات فى الوجود ، غير أن روبنز لم ير ما يربط هذا الحدث العظيم بالقران الملكي فلم يشر إليه ، مؤثراً تصوير مشهد وصول ماريادہ مديتشي إلى ميناء مرسيليا ( لوحة ٤٦٣ ، ٤٦٤ ) . فما تكاد قدماها تطآن الشاطيء حتى تنحني أمامها الشخصية المجسّدة لفرنسا مرحّبة بها ، بينما تنفخ شخوصٌ تمثّل « المجد » فى أبواق النصر معلنة نبأ مَقْدمها . ولم تقتصر البهجة على البشر وحدهم بل شاركهم آلهة البحار ، فنرى الإله نپتون يُصدر بنفسه أوامر إرساء السفينة التى تقلّ الملكة بينما يرقص أرباب البحر وحورياته وعرائسه على إيقاع أنغام الأمواج فى مرح وفرح . وتتأوّد أجساد عرائس البحر وتتحوّى بطاقة لا عهد للبشر بها ، بل يثبن من جوف المياه تحيّة لملكة فرنسا المقبلة . ويتضح لنا من الإضاءة الشديدة والحركة المتموّجة أن الفنان قد أوْلى هذا الشطر من الصورة أعظم اهتمامه ، كما يؤكد المتخصّصون أن عرائس البحر وحورياته من رسم روبنز شخصياً ، إذ تشي أجسادهن بعشقه المفرط لشكل المرأة البضّة الملداء . وإذ كان على روبنز أن يُغشّي مساحات رحبة من هذه اللوحات الضخمة نجده فى هذه اللوحة التى يقارب حجمها أربعة أمتار فى ثلاثة أمتار يلجأ بنهم وإصرار إلى الأشكال الأنثوية الكفيلة بملء اللوحة والعين معاً . وإلى جوار هذه اللوحات الثلاث أعرض أيضا لوحة « تتويج ماريا ده مديتشي ( لوحة ٤٦٥ ) ولوحة « تهنئة ماريا ده مديتشي بمناسبة تولّيها الوصاية على عرش ابنها الصّبي لويس الثالث عشر ( لوحة ٤٦٦ ) . وقد اضطر روبنز أمام ضخامة هذا المشروع الجرئ إلى استخدام مائتى مساعد للعمل معه فى مرسمه بأنڤرس ابتداء من عام ١٦٢٢ . وكعادته فى مثل هذه المشروعات كان روبنز يرسم الهيكل العام للتكوين الفني الخاص بكل لوحة ، ويعهد بالأعمال التحضيرية إلى أحد المساعدين ، وبالخلفية المعمارية إلى آخر ، وبالمنظر الطبيعي ورسوم الحيوان إلى أخصّائيين فى هذه المجالات محتفظاً لفرشاته بمواقع معينة ينتقيها بنفسه . وعندما تم تعليق اللوحات بقصر لوكسمبورج نهائياً فى عام ١٦٢٥ وضع روبنز بنفسه اللمسات الأخيرة عليها فى حضور الملكة ماريا التى فُتنت بما أدّاه وسعدت بحوارها معه .



لوحة ٤٦٠. روبنز: الفنان وزوجته إيزابلّلا براندت. متحف باڤاريا.



لوحة ٤٦١. روبنز:
تثقيف ماريا ده مديتشي.
متحف اللوفر.



لوحة ٤٦٢. روبنز: الملك هنري الرابع يتلقى صورة خطيبته ماريا ده مديتشي. متحف اللوفر.



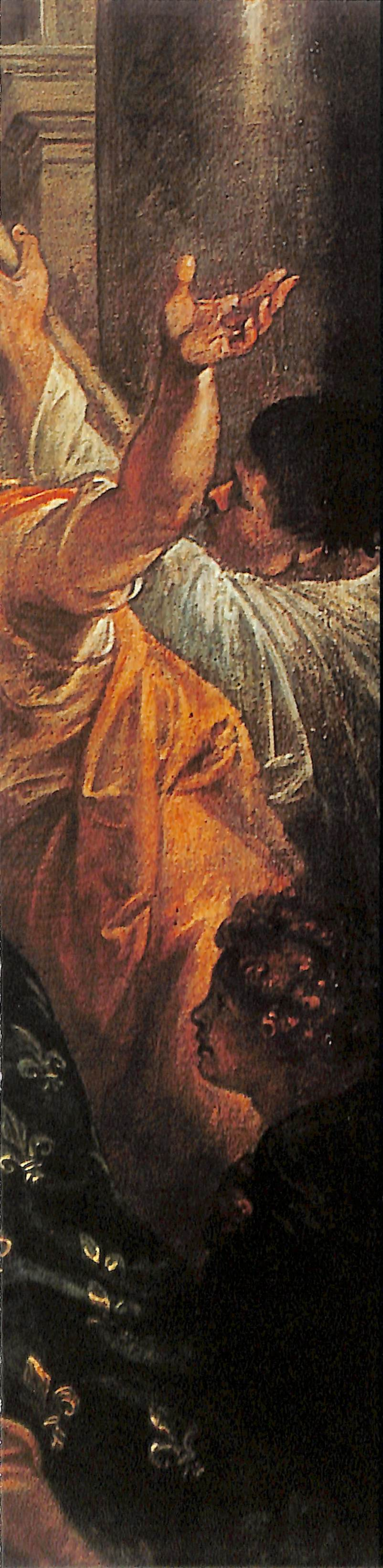
لوحة ٤٦٣ . روبنز: مشهد
وصول ماريادەمديتشي إلى
ميناء مارسيليا. متحف اللوفر.

لوحة ٤٦٤. روبنز: مشهد وصول ماريا ده مديتشي إلى ميناء مرسيليا. تفصيل.

ظهر لوحة ٤٦٥. روبنز: تتويج ماريا ده مديتشي. متحف اللوفر.



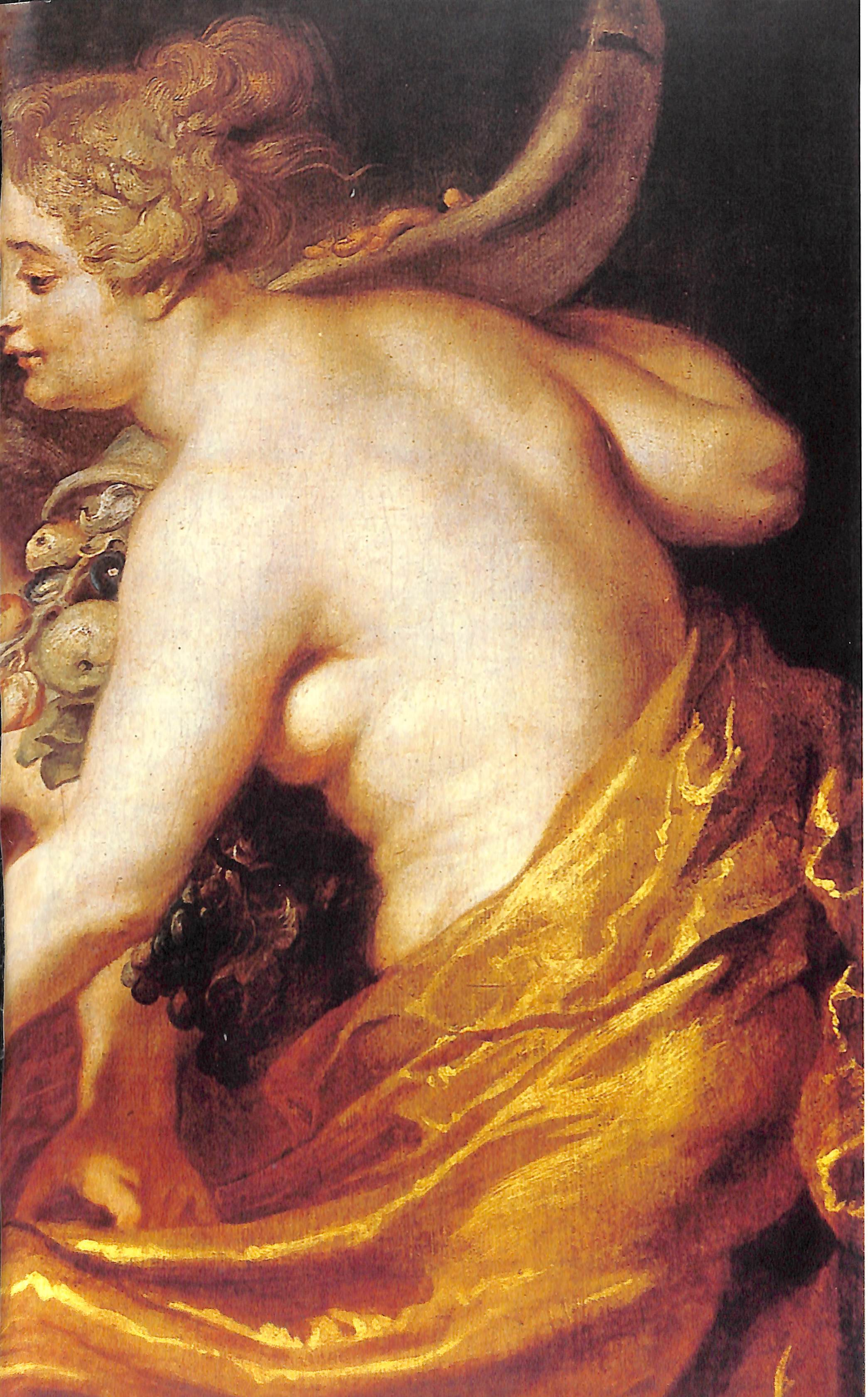












لوحة ٤٦٦. روبنز :تهنئة
ماريا ده مديتشي بمناسبة
تولّيها الوصاية على ابنها
الصّبيّ لويس الثالث عشر.
متحف اللوڤر.



لوحة ٤٦٧. روبنز: هيلين فورمان زوجة الفنان تحمل طفلها ١٦٣٥. متحف باڤاريا.

وإزاء الضغط المتزايد على روبنز زاد اعتماده على معاونيه ، ومع ذلك بقى مسيطراً على التكوينات الفنية بعبقريته الملهمة وعقله المدبّر . وكان روبنز شغوفاً بكل ما يتصل بالحضارة بصلة ، فنجده في رسائله إلى أصدقائه من أصحاب المذهب الإنساني ينتقل في يسر وسهولة من مناقشة الأحداث الجارية إلى تفاصيل آخر الإنجازات التي يضطلع بها ، ثم إلى وصف مسهب لرصيعة رومانية تم العثور عليها مؤخراً ، معلّقاً على كل موضوع بذكاء ودراية وروح تفيض إنسانية وتسامحاً . وإلى جوار هذا كان يستمتع بحياة أسرية حانية إلا أن وفاة زوجته إيزابيلا في عام ١٦٢٦ قطعت عليه سكينته التي ما لبث أن استعادها خلال العقد الأخير من حياته عندما اقترن بهيلينا فورمان الفاتنة ( لوحة ٤٦٧ ) التي كانت تصغره بسبعة وثلاثين عاماً والتي أنجبت له خمسة أطفال في عشر سنين ، ومع اعتزازه بذاته وبفنه فقد عاش جمّ التواضع حتى آخر أيامه . ولقد أضرمت الأعوام الثمانية التي قضاها روبنز في إيطاليا شهيّته نحو تطوير عنصر الضوء حتى غدا أصدق تعبير عن هَوَسه الباروكي ، ثم إذا هو يحقن لوحاته بأعاصير الشَّبق الحسِّي الذي جاوز به الحدود التي بلغها تتسيانو أحد أساطين المصوِّرين الذين اتخذهم روبنز قدوة له . وما من شك في أن زواجه وهو في سنّ الثالثة والخمسين من الصَّبيّة الملْداء هيلينا فورمان قد أشعل هذا الشّبق الحسّي إلى أقصى مداه . وكانت لوحة معطف الفراء القصير « Het Pelsken » ( لوحة ٤٦٨ ) هي الوحيدة من بين صور هيلينا فورمان العارية التي أبقت عليها ولم تُعدمها بعد وفاة زوجها . واللوحة لامرأة عارية بالحجم الطبيعي ، تكرِّس بوضوح غريزة العطش الجنسي والارتواء الجسدي ، واقفةً بخيلاء فوق سجادة حمراء أمام خلفية داكنة . ويلفتنا التفاف ذراعيها حول جسدها البضّ محاولةً الحؤول بين الفراء الأسود الذي يكاد لا يستر شيئا من مرمرية الجسد وبين أن يندلح وكأنها خارجة من الحمام تواً ، الأمر الذي يؤكّد مجازيّة تسمية هذه اللوحة أحيانا باسم « أفروديتي » . ولقد تحرّرت هذه اللوحة تماما من كافة ضوابط الجمال الكلاسيكي ، فضلا عن أن طغيان لون البَشَرة المرمري الذي يؤجّجه السواد والحُمرة المحيطان به يجرّد التكوين الفني من أية صبغة كلاسيكية ، كما يُوحي باطِّراح الحياء .

وكانت الهدنة بين إسبانيا والأقاليم الهولندية المتحدة قد انتهت في عام ١٦٢١ وعادت الحرب إلى الأراضي الواطئة الإسبانية ، وبمرور الوقت صارت جزءاً من صراع أوسع وأشدّ عنفاً بين البروتستانت والكاثوليك هو حرب الثلاثين سنة . وكان البؤس والخراب الناجمان عن الحرب مصدر قلق شديد لروبنز وهو رجل سلام بطبعه يودّ لو يعيش العالم كله في سلام « العصر الذهبي » لا نزاع « عصر الحديد » ، ولكنه عاش عصر الحديد كارهاً وعلى مضض ، فلم يكن بوسعه تجنّب الأهوال التي جرّتها الحرب الضروس . وفي عام ١٦٢٠ حاولت الأرشيدوقة إيزابيلا وأمبروزيو دي سبينولا القائد الجنْوي لجيوش إسبانيا في الأراضي المنخفضة كل ما بوسعهما لتخليص المقاطعات الجنوبية من حرب عوان كانت تهدّدها بالفناء . وإذ كانت الحكومة في بروكسل موصولة بمدريد المتورّطة إلى أذنيْها في هذا الصراع الدولي فلم تكن أمامها فرصة كبيرة للمناورة المستقلة ، ولم تجد أمامها غير جسّ النبض من خلال الجهود الدبلوماسية مؤمّلة في توطيد دعائم السلام إذا ما حققت بعض التقارب بين إسبانيا وإنجلترا . وكانت الأرشيدوقة في مسيس الحاجة إلى وسيط يظفر بثقتها التامة ولا تثير تحرّكاته الشك لإجراء تلك المساعي الدبلوماسية البالغة الدقة . ولم يكن



لوحة ٤٦٨ . روبنز : هيلين فورمان [أو معطف الفراء القصير] ١٦٣٠ . متحف الفنون بڤيينا .

أمامها مَنْ تفتح له القصور فى أنحاء أوروبا أبوابها مرحّبة غير روبنز الذى يمكنه ممارسة حنكته الدبلوماسية الهادئة تحت ستار نشاطه الفني المشروع ، فيبذل مساعيه الحميدة لإطفاء حرائق الحروب وإخماد ألسنة النيران ، منشئاً بدلاً منها حدائق السلام غارساً أشجار الزيتون ليتناجى فى ظلالها هديلُ الحمام الوادع . وما أحرانا ونحن نتناول هذه المرحلة من حياته أن نشير إلى أنه لم يكن فناناً مبدعاً يحلّق فى آفاق الخيال فحسب بل كان فضلاً عن ذلك شخصية واقعية متعدّدة المواهب والقدرات ، فكما كان رجل القلب الكبير كان أيضاً رجل العقل الكبير . ومن ثم شرع روبنز بالترحال من جديد ، فالتقى فى باريس فى عام ١٦٢٥ براعي الفنون الدوق باكنجهام الأثير لدى ملك انجلترا تشارلس الأول ، وفى عام ١٦٢٦ تفاوض مع مبعوث الدوق الذى كان يتوق إلى شراء مجموعته من التحف الرومانية . وفى عام ١٦٢٧ أثناء زيارة له لهولندا جمع بين الفن والدبلوماسية والتقى بالسفير الإنجليزي فى لاهاي . وما لبث أن استُدعى إلى إسپانيا كى يعرض ما توصّل إليه من نتائج ، وكان قد انقضى ربع قرن منذ زيارته الأخيرة لإسپانيا فوجد الكثير مما يعرفه قد لحقه التغيير ، فاحتل دوق أوليڤاريس العنيف عند الملك الجديد فيليپ الرابع المكانة نفسها التى كان يحتلها دوق ليرما الرقيق عند الملك فيليپ الثالث . وامتدّت المباحثات بين روبنز ودوق أوليڤاريس مما أتاح له أن يصور الملك والأسرة المالكة ، وأن يُنشئ صداقة وثيقة العُرَى مع دييجو ڤيلاسكيز مصوّر البلاط الجديد ، وتطوّع بأن يبسط أمامه فى مرحلة حاسمة من حياته الفنية أحدث التطورات التى بلغها التصوير الأوربي ، كما قام باستنساخ كل لوحات تتسيانو التى كان يحتفظ بها فيليپ الرابع ، وكانت النتيجة مزيداً من التحرّر بأكثر مما شهدته لوحاته المبكرة . وبعد أن قضى روبنز ثمانية شهور فى إسپانيا عاد إلى بروكسل عن طريق فرنسا ليشهد من جديد لوحاته التى رسمها لمارياده مديتشي وقد استقرت نهائياً بقصر لوكسمبورج . وفى عام ١٦٢٩ ارتحل فى مهمة دبلوماسية إلى بلاط الملك تشارلس الأول الذى اكتشف فيه روبنز حسّاً جمالياً رفيعاً مرهفاً . وبلباقته وسلوكه ودرايته الواسعة بالفنون استحوذ روبنز على تقدير الجميع ، فعاد بشهادة دكتوراه فخرية من جامعة كمبردج كما نال أعلى الأوسمة ، وظفر بتكليف فني ينطوي على تحدٍ شديد لقدراته ، وهو زخرفة سقف قصر الحفلات العظيم الذى شاده المعماري إنيجو جونز فى هوايت هُول بسلسلة من اللوحات تتناول موضوعاً لا يقل صعوبة وإثارة للحيرة عن موضوع تخليد حياة مارياده مديتشي ، وهو تخليد عهد الملك جيمس الأول الراحل .

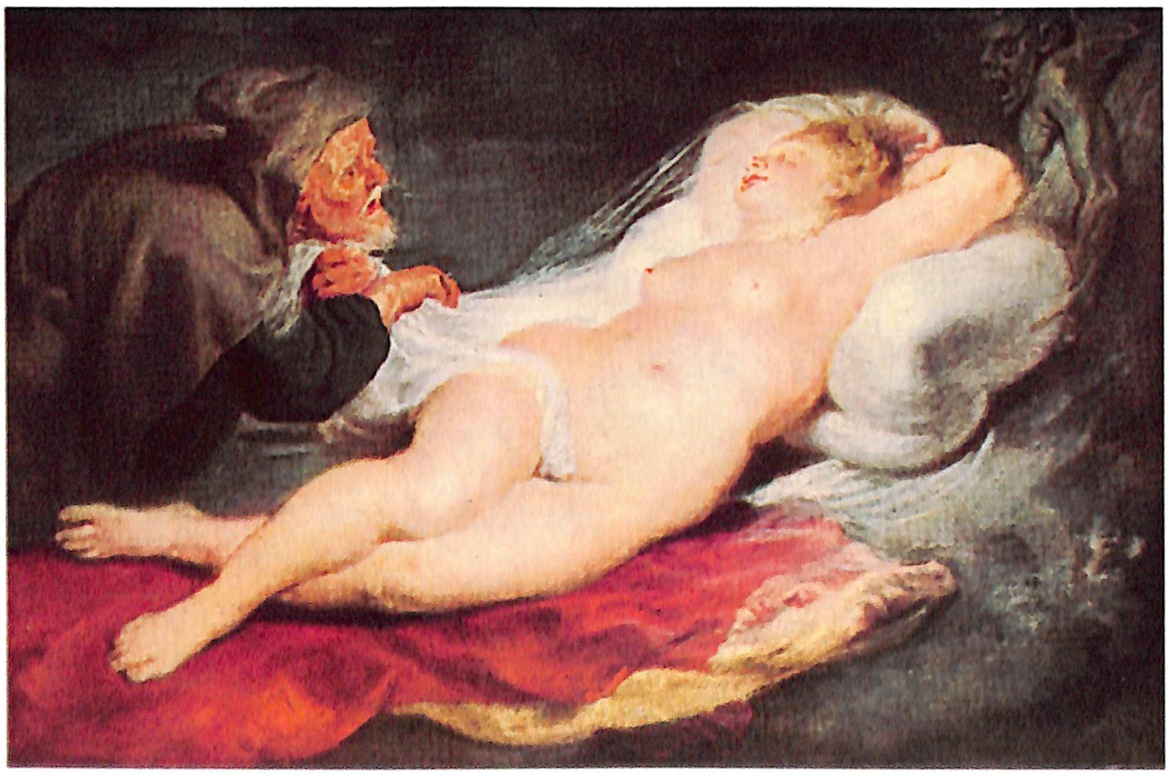
ولا نزاع في أن الإلمام بجهود روبنز كدبلوماسي وكرجل بلاط هو ضرورة لإدراك الروح التي أملتْ عليه رسم لوحته الرمزية « السّلم والحرب » ( لوحة ٤٦٩ ) ، حيث نرى رمز « السلام » فى الوسط تعصر ثديها طلباً لغذاء الطفل الرضيع پلوتوس Pluto إله الثروة ، بينما تحميها منيرڤا [ أثينه ] إلهة الحكمة من بطش مارس إله الحرب الذى يرتدي شكّة قتال مدرّعة سوداء وتقوم على خدمته إحدى ربّات الانتقام . ونشهد كيوبيد إله الحب وهايمن Hymen إله الزواج يحمل شعلة مضيئة وهما يقودان صبيّتين نحو قرن الوفرة والرخاء . وثمة فهد مروّض وساتير وراقصة تقرع الدفّ وامرأة تحمل كنزاً يمثّل مباهج السلام ، كما نشهد ملاك حب يحمل إكليلاً من غصن الزيتون وصولجاناً رمزيْن للسلام يحوّم فوق المرأة رمز السلام . وقد أهدى روبنز هذه اللوحة إلى تشارلس الأول ملك إنجلترا فى عام ١٦٣٠ ربما احتفاء بنجاح مهمته الدبلوماسية فى إنجلترا .

والثابت الأكيد أن السلام الذى استتب عام ١٦٣٠ بين إنجلترا وإسپانيا مردّه إلى الكفاءة الدبلوماسية التى مارسها روبنز فى مفاوضاته التى كانت خاتمة مساعيه السياسية . وفى عام ١٦٣٣ ماتت الأرشيدوقة إيزابيلا ، ولم يعد خليفتها الطفل فى حاجة إلى خدمات روبنز الذى كان قد ضاق ذرعاً بمكائد البلاط وآثر دفء الحياة الأسرية فى حضن الريف الأخضر ، ومن ثم اشترى أحد القصور Chateau de steen هروباً من صخب مدينة أنڤرس ، وفى عزلته الوادعة قضى الساعات الطوال فى اكتشاف جمال المناظر الطبيعية الفلمنكية وتصويرها . وعلى الرغم من إصابة يده اليمنى بالتهاب المفاصل بقيت قدراته الخلاّقة وإبداعاته المتعدّدة الجوانب سليمة إلى آخر أيام حياته حتى قضى نحبه فى ٣٠ مايو عام ١٦٤٠ بعد أن هيمن بزخمه الفني على مدى جيل كامل على الحياة الفنية فى أوربا بأسرها . وكان فى عمله مثلما كان فى مسلكه يدرك الحدود الفاصلة بين المتناقضات أو الأضداد ، فكان مسيحياً استجاب بكل كيانه لحضارة العالم الوثني القديم ، وكان كاثوليكياً فتح له الپروتستانتيون قلوبهم ، وكان بورجوازياً صادق الملوك والأمراء ، وكان أوربياً شمالياً استوعب حضارة البحر المتوسط وتمثّلها ، وكانت حيويته الفياضة المتدفّقة لا يباريها غير صفاء ذهنه . ولقد أبدع روبنز فى حياته لوحات يزخر بها عصر الباروك لما انطوت عليه من طاقات تموج بالطموح الفائق الذى لا يعصمه غير موهبة فنان مقتدر . واستطاعت عناصر لوحاته المترابطة الأجزاء والتى تتغنّى جميعاً بنشيد تمجيد الحياة أن تنقل إلينا بنبضها الدافق تلك القوى المصطخبة المتفجّرة التى يخضع لها كل شئ ، تتدفّق بلا انقطاع فى اندفاع جارف عام للفرشاة على سطح اللوحة وكأنها تركض وتقفز فى كافة أنحائها فى وقت واحد . فلقد كان اللون قبلُ خادماً للواقعية يحدّد هويّة الأشكال المصوّرة ، شأنه شأن الضوء الدال فى الصورة ، ثم ما لبث اللون أن غدا عنصر التصوير الأكثر استقلالاً عن الواقعية ، فعلى حين أن الشكل والكتلة قابلان للقياس ويمكن التعبير عنهما بأبعاد ونسب محددة ، فإن اللون عصيّ على التقييم بوصفه لوناً إلا من خلال الحسّ ، اللهم إلا إذا كان محدوداً ضمن حدود خطّية جليّة .

وتكشف لنا تصاوير روبنز عن عالمه المرئي فى وضوحٍ وقوة ، ذلك أنها تحتشد بادئ ذى بدء باللون الأحمر القاني المسيطر الموحي على الفور بالدماء الدفّاقة مثلما رأينا فى لوحة شمشون ودليلة ( لوحة ٤٧٢ ) وبالأجساد المتناكبة والحيوية النابضة فضلاً عن تلك التموّجات المدوّمة الشبيهة بالسيل العاتي ، والتكوينات الفنية القائمة على الخطوط المفعمة بالطاقة تبثّ إيقاعها الصاخب في الفراغ المصوَّر . ثم هناك الموضوع المصوَّر ذاته من إنسان ونبات وحيوان ، تنبض جميعاً بقوى طاغية من أجساد نسائية شبقة ينبثق عنها كل ما يحرّك الرغبة ، وأجساد ذكور مفتولة العضلات . فكل شئ فى صوره تغمره الحيوية ، وكل شئ يستجيب لشهوات الحياة العارمة ويزدري كل ما هو غير واقعي فى الحياة ، على نحو ما نرى فى لوحة « سوسنّة وشيخا السوء »[٣٣] ( لوحة ٤٧٠ ) ولوحة « أنجيليكيا والناسك » ( لوحة ٤٧١ ) المحفوظة بمتحف تاريخ الفنون بڤيينا ، والتى اقتبس اسمها عن رواية « رولان غاضباً Roland Furieux لأريوستي » . فقد كان ثمة ناسك معروف بأنه زير نساء رغب فى أن يقع على أنجيليكا فأصابها الذعر حتى أغمى عليها ، ولم ينل منها مراده ، وجرت العادة على تصوير الناسك وهو يحاول أن ينزع عن الفتاة رداءها . وكان روبنز قد كتب مقالاً عن « محاكاة التماثيل الكلاسيكية » أشار فيه على المصوّرين أن ينهجوا نهج المثّالين ، فيشكّلون اللحم الحيّ بديلاً عن الحجر . وفى الحق إنه ليس مثل روبنز باستثناء تتسيانو ثم رينوار فيما بعد مَنْ مجّد جسد المرأة بمثل هذه الحسّية المتفرّدة .



لوحة ٤٦٩. روبنز:السّلْم والحرب.الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٤٧١. روبنز:أنجيليكا والناسك. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

جعل روبنز من حركة الفرشاة سجلاً للعمل الفني الخلاّق وشهادة تصويرية لقوة هذا الخلق وما يتضمنه من عناصر وجدانية . كذلك أصبح تكوين الصورة هو الآخر حركيّاً ، فبعد أن كان فى الماضى بناء مكوّناً من خطوط ولا يعتمد إلا على الخطوط فحسب ، ما لبثت الخطوط أن اكتسحت التكوين بحركتها فغدت خطوطاً مشحونة بالطاقة ، ناجمة عن قوى متعدّدة تندفع عبر اللوحة كتيارات المحيط حتى نكاد نتخيّل إمكان قياس قوة اندفاعها وتتبّع سرعتها . وفى الحق إن الصورة لا يتحرك فيها شئ ، ولكنها العين هى التى تتطلّع إليها محملقة فى سلسلة من الحركات يتراقص البصر معها تنقلاً وتجوالاً ، وما يلبث الخيال الذى يُستثار فى أعقاب الرؤية أن يلهث مبهوراً وهو أسير قوى كامنة فى الصورة ، جيّاشة نابضة بالحياة .

وفى لوحة « عواقب الحروب أو رمز الحرب » ( لوحة ٤٧٢ ، ٤٧٣ ) التى اعترف روبنز بأنه استوحى موضوعها من مطالعاته لڤرجيل ولوكريشيوس ، نرى مارس إله الحرب مغادراً معبد يانوس[٨٢] مهدّداً بالويل والثبور ، تستحثّه ألكتو Alecto البشعة الوجه ربّة النقمة والغضب على شنّ الحرب وخوض القتال ، فى حين تحاول ڤينوس العارية بمعاونة أحد ولْدان الحب ثني عزيمته دون جدوى . ومن وراء ڤينوس امرأة تجسّد أوربا الشّقية بحروبها . وإلى يمين ألكتو وحشان يجسّد أحدهما الطاعون والآخر المجاعة . ومن ورائها على الأرض ثلاثة شخوص أحدها امرأة تحمل عوداً محطّماً تمثّل « الوفاق » ، وثانيها امرأة مذعورة تحمل طفلاً باكياً تجسّد الأمومة والخصوبة ، وثالثها معماري يحمل فرجاراً يرمز الى التعمير بعد الدمار . وهى من غير شك صورة رمزية أتاحت لروبنز الفرصة كي يستعرض ملكاته لإبداع أحد روائعه فى المرحلة الأخيرة من حياته .

ونحن نستطيع إدراك كُنة الحركة من خلال رقة لمسات الفرشاة أو عنفها . فهناك بعض التصاوير تفتقر إلى الحركة كأنها سطح بركة ساكنة ينعكس عليها الضوء ولا يعكّر صفوها شئ ، وهناك صور أخرى تضفي لمسات الفرشاة عليها رقّة تنهدة يئن بها الصدر ، وثمة نوع ثالث من الصور تبدو اللوحات فيه كأنها تتفجّر بما تضمّه مثلما ترجّ الأرض بالزلازل ، وثمة نوع رابع من التصاوير تغلي وتفور بما يصطخب فى أعماقها من دوّامات وتيارات مصطرعة . والمعروف أنه لا يمكن الفصل بين سرعة انطباع الصورة وبين الإيقاع الكامن فيها ، فلقد كان هالس وروبنز من أسرع المصوّرين فى تسجيل انطباعهم ، إلا أن هالس تميّز بالاندفاع والحركة المباغتة على حين كان روبنز كالموْجة تغمر كل ما يصادفها ، فلكل مصوّر حركاته التى يتميّز بها عن غيره فتنتقل إلى عيون النظارة متعة من الكمال الفني تبدو وكأنها خلت من أى جهد مفتعل شاق . فالفن الرفيع يوحي ويشي ويهمس ويُسرّ ويسري ويوشوش منسرباً إلى أعماق الوجدان فى عفوية ويُسر ، وهو حال من الوجد الصوفي تتناغم فيها العذوبة والعذاب . وقد يكون البناء العام للتكوين الفني متحركاً « ديناميكياً » أو ثابتاً « ستاتيكياً » ، وليس من المحتم أن تكون خطوط البناء العام هى نفس الخطوط التى تحدّد الشكل ، بل قد تكون الخطوط التى تحدّد اتجاه القُوى التى يوحي بها الحدث المصوَّر هى التى تحدّد الشكل . وهذه اللوحة مثال للتكوين الحركي المجتاح الذى يبدأ من يسار اللوحة بحركة ڤينوس وهى تحاول إيقاف مارس دون أن يلتفت إلى توسّلاتها ، فتجد نفسها مندفعة فى إثره .



لوحة ٤٧٠ . روبنز: سوسنّة وشيخا السوء. ڤيلا بورجيزي بروما.

وإذا كان برويجل قد أوحى بفكرة « السرعة » كما رأينا فى لوحته « السفينة الغارقة » ( لوحة ٤٣٦ ) مستوحياً ميكلانجلو وتنتوريتو رائدىْ تصوير الباروك الإيطالي ، فقد مضى روبنز إلى أبعد مما ذهب إليه برويجل فأدخل « الحركة » على عناصر التكوين الفني ذاتها . وحتى عصر روبنز لم تكن الخطوط سوى تعبير عن حدّ دائرى يحاول إضفاء الجمال على النموذج المصوّر ، وإذا روبنز لا يحتفظ إلا بالإيقاعات المتموّجة للخطوط التى تسجّل حركات النماذج المصوّرة وإيماءاتها ، وكانت الألوان وسيطاً أكثر ملاءمة لتسجيل مثل هذه الحركة من الخط وحده . وفى هذا المجال أيضاً لعب بروجيل دور الريادة بينما

ولا يكتفي روبنز بهذا فيروح يؤكد هذه الحركة الجانبية بحركة أخرى رأسيه لتنتقل محاور الشخوص فى اللوحة من الرأسية إلى الأفقية ، فإذا الحركة ـ التى تشكّل قاعدة العمود فى الركن الأسفل الأيسر مركزها ـ تأخذ شكل المروحة بينا تنبسط ، ويبدأ الانتقال من الاتجاه العمودي بالمرأة التى تجسّد أوربا وهى ترفع ذراعيْها يأساً . ويزداد هذا الاتجاه وضوحاً فى ڤينوس وفى مارس الذى يتخلّص منها مبتعداً ، وتُشكّل ذراعه التى يرفع بها درعه الخط المائل ، على حين تشطر ألكتُو زاوية اللوحة . وتكاد سحب الدخان ومجموعة الأمهات المذعورات التى تنتهي بالمعماري المنبطح فى الركن الأيمن الأدنى تتخذ اتجاهاً أفقياً . وعلى حين تُختتم الحركة الأولى باندفاعة إلى أعلى تُختتم الحركة الثانية بالسقوط إلى أسفل موحيةً بالموت .

وإذ كان الخط المنحني هو أقرب الخطوط إلى تجسيد الحياة فقد استعذب روبنز الخطوط المنحنية فجعلها محور تكويناته ، غير أنه حرص على ألا تكون منحنياته جامدة مغلقة الاستدارة حتى لا يتسرّب إلى المشاهد ملل الدوائر المغلقة الموحية بالثبات وبالحركة المقنّعة ، فإذا هو يرسم منحنياته فسيحة حلزونية غير منتظمة لتوحي على الدوام بأنها أشكال آخذة فى الاتساع والدينامية ، مثال ذلك لوحة « العذراء وطفلها بين صغار الملائكة » بمتحف اللوفر ( لوحة ٤٧٤ ) حيث نكتشف أن يديْ العذراء هما نقطة انطلاق لمنحنى لا يكفّ عن الاتساع ، ينطلق خلال جسد يسوع الطفل ، ثم يستمر عبر الملائكة الصغيرة اللاتي يرفعن التاج فوق رأس العذراء ، ليستعيد انطلاقته من جديد عندما يدور حول مجموعات الأطفال المتحلّقة إلى أن يفلت من حدود اللوحة عبر فراغ الركن الأعلى الأيسر . ويقال إن روبنز قد استوحى موضوع هذه اللوحة من الأسطورة اليونانية القائلة إن طريق المجرّة قد تشكّل فى الفضاء من قطرة اللبن الإلهى المنبثقة من ثدى الربّة هيرا زوجة زيوس كبير الآلهة .

كذلك تكشف لوحة معركة الأمازونات ( لوحة ٤٧٥ ) عن منحنيات وأقواس متحلّقة تدور فى حركات سريعة متعاقبة حول محاورها متماوجة فوق سطح اللوحة . ويبدو أن الفنان قد قصد أن يذكّرنا بالشكل الهندسي الثابت حين تعمّد رسم قوس الجسر ، ليجعل فى مقابله حركة الخيل المنقضّة . وتكمن المفارقة فى أن اندفاعها للأمام يتجلّى من خلال وضع الثبات المتكرر الذى اتخذته الجياد أثناء انتصابها على قوائمها الخلفية تمهيداً لكبوة الجواد الذى سقط راكبه فى أقصى اليمين بعد أن استنفذت موجة الحركة جميع قواها . ويكاد الموضوع المصوَّر برمّته يزحف فى أعقاب هذه الحركات المنحنية المقوّسة التى تتأبّى على استكمال شكل الدائرة . كذلك كان روبنز يلجأ إلى التوزيعات الفنية المائلة حين يقصد الإيحاء بعدم الاستقرار ، حتى أننا نراها فى لوحة « رفع الصليب » ( لوحة ٤٧٦ ) تؤازر الجهد العضلي الشاق الذى تبذله الشخوص فى رفع الصليب وفوقه المسيح .

ويعرف الفنان حق المعرفة أن العناصر التى يختزنها فى ذاكرته وتلك التى يستعيرها من الطبيعة وأدوات إنجاز عمله الفني تتيح له حين تجتمع كلها فى لوحة مصوّرة أن ينقل إلى غيره الأحاسيس التى يبغي تحريكها فى نفوسهم . غير أننا على حين نجد فناناً مثل « پوسان » يضع مسبقاً تنظيماً دقيقاً محدّداً يهزّ به أعماق المشاهد ، يكتمل مثل هذا



**لوحة ٤٧٣** . روبنز : عواقب الحروب . ڤينوس . تفصيل .

التنسيق تلقائياً دون وعى عند روبنز . وهنا وهناك ترتسم معالم شخصية الفنان ، فعلى حين يحرص پوسان على التعبير عن عواطف بذاتها تجيش بين جوانحه ويصبو إلى نقلها إلى لوحاته ، يبسط روبنز كيانه كله على لوحاته . وهكذا تلتقي التلقائية والوعى فى الإبداع الفني ، غير أن كلا منهما يُسهم بنصيب يختلف باختلاف الفنان ، على نحو ما نرى فى لوحتيهما « اختطاف السابينات » ( لوحة ٢٢٩ ) و( لوحة ٤٧٧ ) على سبيل المثال . فيكشف لنا الفحص الدقيق للوحات روبنز عن وحدة خفيّة وتناسق سحري آسر لكأن عالمه يخضع لقوانين مكنونة صارمة يصعب تحديدها ويتعذّر علينا اكتشافها . فثمة نهج خاص به ينسّق الأشكال والكائنات ويحدّد الزمان والأعمار والفصول والمواسم لا نملك إلا أن ندعوه نهج روبنز ، يُغدق علينا فيضاً لا ينضب من كنوز الطبيعة الوفيرة وعطاياها الثرّة . وعلى حين تلفتنا غزارة الثمار فى لوحات روبنز فإننا نلحظ ندرة ما



**لوحة ٤٧٢ . روبنز: عواقب الحروب. جاليريا بيتي بفلورنسا.**

تضمّه من زهور ، إذ يبدو أن أريج الزهور لم يكن يشدّ هذا الفنان الذى كان يفضّل رسم الثمار الناضجة يشكّلها فى عناقيد وأكاليل تزخر بها لوحاته ، كما أنه عادة ما يكون ضوء روبنز هو ضوء الظهيرة فى رائعة النهار ، وموسمه هو الصيف حين تبلغ ثماره النضج توطئة لجَنْيها فى الخريف . وكان روبنز يستعير عناصر تكوينه الفني من الحياة سواء تناول موضوعاً دينياً أو دنيوياً ، مجنّباً تصاويره كل ما يباعد بين الصّلات ، مؤثراً أن تتوحّد الأشكال كلها فى قوة محرّكة واحدة شبيهة بتلك القوة التى تدفع أمواج السيل إلى التعانق والتعاقب كل منها إثر الأخرى ، حتى لتمتلك لوحاته المترابطة الأجزاء أن تنقل إلينا تيار الحياة الدافق ، على نحو ما نرى فى لوحة « ربّات الحسن يُحطْن بربّة الطبيعة » ( لوحة ٤٧٨ ) ، وفى لوحة « عيد ڤينوس » ( لوحة ٤٧٩ ) التى كانت زوجته هيلينا فورمان فيها مصدر وحيه ، وكانت هى نفسها النموذج الذى احتذاه الفنان حين رسم الحورية فى أقصى اليسار ، فنرى وِلْدان الحب يتسلّقون الأشجار ويتدلّون منها ويتواثبون فى كل مكان خلال هذا الاحتفال الماجن ، كما تتبدّى أيدي الحوريات والساتير وهم يرقصون فى أقصى يسار الحديقة اثنين اثنين رقصة عارمة محمومة ، ينصهرون ويذوبون معها دفئاً ونعومة ومجوناً نكاد ندركها لمسا .



لوحة ٤٧٤. روبنز: العذراء وطفلها بين صغار الملائكة. متحف اللوفر.



لوحة ٤٧٥. روبنز: معركة الأمازونات. متحف باڤاريا.



لوحة ٤٧٦ . روبنز: رفع الصليب. متحف اللوفر.

ويصافحنا الثراء الباروكي الطليق مرة أخرى حين نتأمل إحدى لوحاته فى أخريات أيامه وهى « حديقة الحب » ( لوحة ٤٨٠ ) التى تقع أحداثها فى حديقة قصره بأنڤرس ، الذى مايزال مدخله المزيّن بالزخارف المعمارية قائماً حتى اليوم . ويتجلّى موضوع الحفل الماجن فى خط مائل يبدأ من ملاك الحب الريّان فى أدنى يسار اللوحة ، كما نرى روبنز نفسه يدعو زوجته هيلينا فورمان ـ التى ظهرت فى العديد من لوحاته اللاحقة ـ للانضمام إلى الضيوف فى حديقة الحب . وتكشف بقية اللوحة عن سلسلة من الحلزونيات الصاعدة والهابطة صوب ڤينوس التى تُشرف على الحفل من فوق النافورة . ولكي يُضفي الفنان الحيوية على المشهد ويجسّد البناء التصويري غمر مساحات واسعة من اللوحة بألوان أصلية ساخنة منها الأحمر والأزرق والأصفر . وإذا كان روبنز قد جمع فى هذه اللوحة بين ألوان تتسيانو الفياضة والتوتر الدرامي لتنتوريتو ، فقد أضاف إليهما طاقة بلا حدود ونبضاً تفرّد روبنز وحده بإبرازه هو نبض الحياة الحقيقية الذى يفيض فى شرايين كل فن جيّاش رفيع .

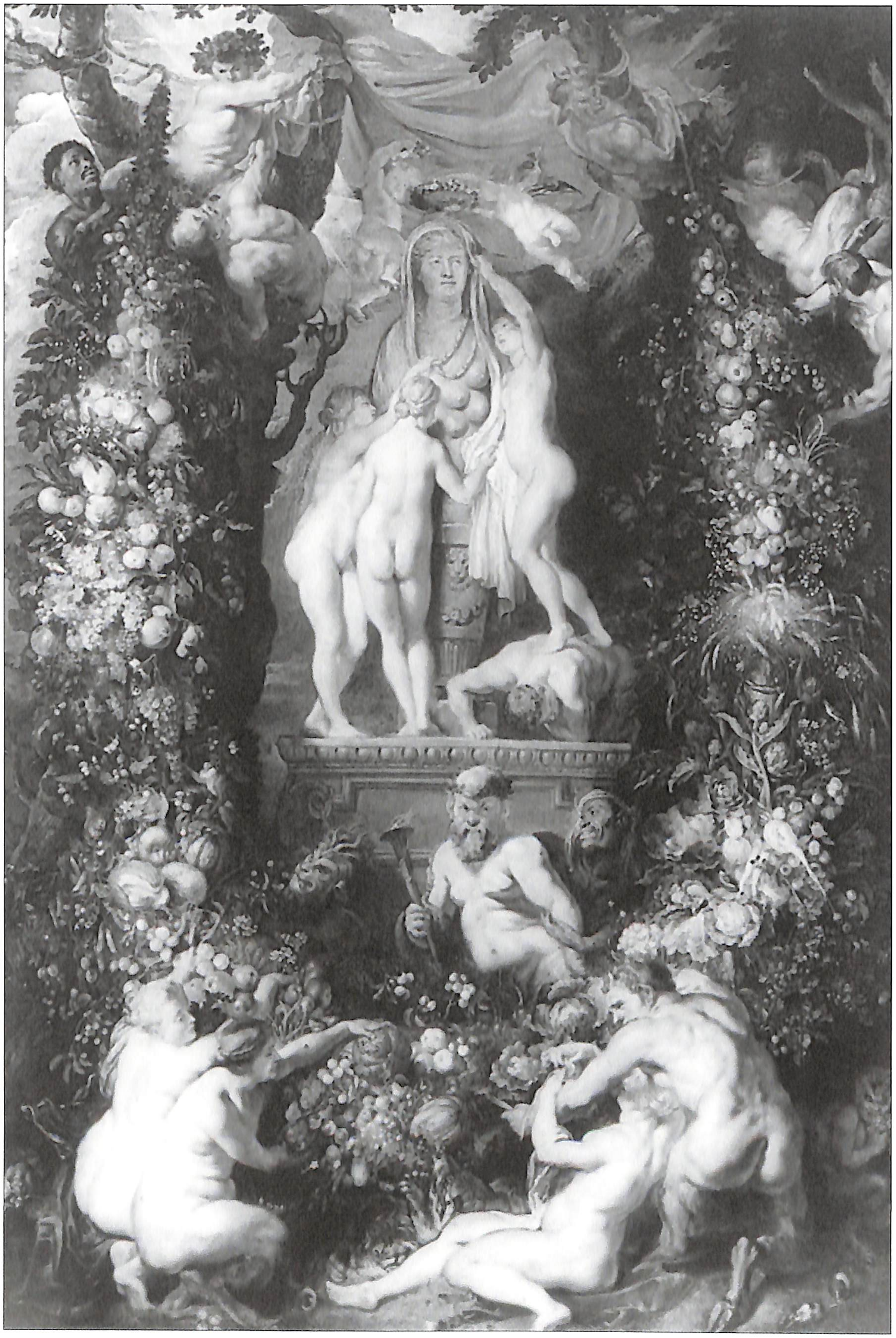
ومن بين مشاهد المجون والعربدة التى ولع روبنز برسمها مشهد سيلينوس العجوز راعي الإله باكخوس نشوانَ ثملاً خلال حفل الباكخانال ، وقد احدودب ظهره حتى كاد يسقط فاتكأ على اثنين من الساتير والحوريات يشاغبنه فيطاردهن ، ويهربن منه ثم يعدن يعاكسنه ، وحين يسقط فوق الأرض تهلّل جوقة الساتير والحوريات من حوله : قم : انهض يأبانا سيلينوس[٨٣] . ولا تخلو اللوحة من بعض لفتات روبنز المميزة وسماته من أجساد عارية ومختلف أنواع الثمار والفاكهة ، كما نلمح فى أقصى يمين الصورة وجه زوجته الأولى إيزابيلا براندت ( لوحة ٤٨١ ) .

وفى لوحة أرتميس [ ديانا ] نشهد ربّة الصيد العذراء وربّة الخصوبة والحياة والإنجاب تتجوّل فى الغابات والسهول والتلال تحمي الحيوان وترعى الصيادين وتحنو على النبات والحيوان ، وتحتشد اللوحة كعادة روبنز بالطير والحيوان والثمار دون الزهور ( لوحة ٤٨٢ ) . وفى لوحة « التحكيم » نشهد پاريس يقضى بالتفاحة الذهبية جائزة الجمال لڤينوس اعترافاً بتفوّق جمالها على جمال چونو ومنيرڤا ( لوحة ٤٨٣ ) . وفى لوحة « اختطاف بنات لوكيپوس » نشهد انقضاض اثنين من أنصاف الآلهة هما كاستور وپوللوكس على امرأتين فى تكوين باروكي مدوّم واستعراض سخيّ للبضاضة الأنثوية . ويلفتنا أن الأجساد العارية التى تغطي أكبر مساحة من الصورة والتى تتبدّى فيها ثنياتها وغمّازاتها بكل وضوح تكاد تكون هى مصدر الضوء فى اللوحة حتى لكأنها نسيج من الديباج ( لوحة ٤٨٤ ) . وفى لوحة « أركان الدنيا الأربعة » ( لوحة ٤٨٥ ) تخيّل روبنز لقاء بين شخوص تجسّد قارات أوربا وأفريقيا وأمريكا وآسيا فى صحبة شريكات حياتهم وكأنهم جميعاً فى رحلة خلوية ، وبينما يسترخي الكبار يلهو الأطفال مع تمساح مستأنس . ومع ذلك تكشف هذه الصورة الرمزية الخيالية عن عين روبنز الدائبة السعى وراء التفاصيل الواقعية ، فقد كان معنياً على الدوام بتسجيل التباينات اللمسية اللافتة للنظر كتلك التى تتجلّى لنا بين نعومة جسد الطفل وخشونة جلد التمساح . ومع أن روبنز قد نقل فى الغالب صورة التمساح من أحد الكتب المصوّرة أو الصور المطبوعة بطريقة الحفر على الحجر فالراجح أنه رسم النمرة وأشبالها نقلاً عن الطبيعة ، فلقد حرص دائماً على رسم عجالات للحيوانات التى يحتفظ بها أصدقاؤه الأرستقراطيون فى حظائرهم .





لوحة ٤٧٧ . روبنز: اختطاف السابينات. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة٤٧٨. روبنز: ربّات الحسن يُحطْن بربّة الزهور والطبيعة، بينما أفواج الساتير والحوريات والإله پان العربيد يحيطون بهن. متحف جلاسجو.



لوحة٤٧٩. روبنز: عيد ڤينوس. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.



لوحة٤٨٠. روبنز: حديقة الحب. متحف پرادو بمدريد.



لوحة٤٨١. روبنز: حفل باكخانال. متحف برلين.



لوحة٤٨٢. روبنز: أرتميس ربّة الخصب والرخاء. متحف درسدن.



لوحة٤٨٣. روبنز: تحكيم باريس. الناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٤٨٤. روبنز:
اختطاف بنات لوكيبوس
متحف ميونخ.



لوحة٤٨٦. روبنز:
ربّات الحسن الثلاث.
متحف پرادو.



لوحة٤٨٥. روبنز: أركان الدنيا الأربعة. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

كذلك تميّزت تصاوير روبنز بالمسحة الحماسية الملحمية التى تميّزت بها تصاوير ميكلانچلو وإن خلت من انطوائية روحه وافتقرت إلى حسّة بالتزام الحدود . وعلى حين يذكّرنا تنسيقه لعناصر تصاويره فى الفراغ وإطلاقه العنان لحرية الحركة بالجريكو فإن شخوصه تتميّز بالقوة والضخامة على عكس شخوص إلجريكو النحيلة ذات الاستطالة المسرفة . وما من شك فى أن نجاح روبنز فى تصوير الموضوعات الدينية والمشاهد الإنسانية والمناظر الطبيعية فضلاً عن الموضوعات الميثولوچية و« الباكخانالية » التى كانت تلقى هوى من نفسه تكشف عن قدراته التصويرية الغزيرة ، فيندر أن نظفر بفنان يبزّه فى تنوّع ابتكاراته واتّقاد خياله وقدرته المذهلة الخارقة على تحقيق المنجزات العظمى . وليس ثمة فنان عظيم أعطى هذا القدر من الاهتمام لدراسة أعمال أسلافه مثلما فعل روبنز ، وكانت النماذج التى أخذ عنها عراته هى نماذج العصر الكلاسيكي وميكلانچلو ومار كونطونيو ، كما حاكى تتسيانو فى ألوانه دون أن يحاكيه فى أشكاله ، ومنهم جميعاً تعلّم القواعد الصارمة التى ينبغي خضوع تصوير الجسد العاري لها فضمن لأعماله الخلود . لقد ظل يحاكي الأشكال الكلاسيكية وروائع أسلافه إلى أن استقر فى النهاية على مثل أعلى للكمال الجسدي أخذ يُخضع له ما يصوره من عناصر الطبيعة .

ففى لقائنا مع روبنز نجد أنفسنا فى حضرة أستاذ لا يبارى فى تصوير « ڤينوس الدنيوية » التى تفور فيها الحيوية ويتدفّق الحماس وتتجلّى دقة التنفيذ . وإذا كان البعض قد قَصُر عن فهم روبنز فاتّهمه بالابتذال والتخصّص فى تصوير النساء المكتنزات ، فمردّ ذلك إلى عدم فهم هؤلاء لطبيعة روبنز وما تحلّى به من انضباط فني ارتقى به إلى مكانة الأستاذ المتفرّد . وهو ما يتجلّى فى مقارنته بمعاصره چاكوب چوردانز الذى قد يبدو لأول وهلة مشابهاً له ، غير أننا ما نكاد نتطلّع إلى أعماله حتى تتكشّف لنا نظرته البهيمية إلى الجسد الأنثوي رغم كل ما تتخفّى وراءه من جاذبية مظهرية حتى لتبدو لنا نساؤه العاريات سوقيّات مبتذلات ، فلقد كان روبنز قبل كل شئ أعظم مصوّر ديني فى زمانه حتى ليعجز المشاهد عن التفريق فى لوحاته بين الحسّية والإحساس الديني اللذيْن نجح فى صهرهما فى بوتقة واحدة . وفى لوحة « ربّات الحسن الثلاث » ( لوحة ٤٨٦ ) تترنّم خصلات الشعر الذهبية والأثداء المكتنزة بفكرة « الوفرة » التى يقدّمها لنا روبنز ممتزجة بنشوة ساعة الحصاد ، وهو ما يُسبغ البراءة على نسائه العاريات اللاتي يمثّلن أكثر عناصر الطبيعة إبهاجاً ، بعكس ما تمثّله العاريات الكلاسيكيات العصيّات وسط الرعود والبحار مُطَارَدَات بنزوات الآلهة الغضبَى ، بينما لا يهدّد نساء روبنز غير انقضاض مفاجئ لأفواج الساتير فيبدون وكأنما يتحرّقن شوقاً إليهم .

لقد كان روبنز حريصاً على رسم شخوص على قدر من الاكتناز ، وهو ما فعله فنانو عصر النهضة وإن اختلف نهجه عن نهجهم . فعلى حين كانوا يوحون بثقل وزن المرأة من خلال الأشكال محدَّدة المحيط لإبراز صلابة كتلتها ، سعى روبنز إلى تحقيق الغرض نفسه من خلال تراكب الحواف المحوّطة والعناية بتجسيم أعضاء الجسد ، وهو ما يشحن لوحاته بالامتلاء والوفرة والحركة الدافقة . ولم يكن ذلك عن ولع منه بالنساء المكتنزات فحسب بل وعن تقديره للأثر الجمالي للأجساد البضّة . فذلك الإيحاء بالحركة الذى يسري فى جذع الجسم الأنثوي الذى بثّه الفنان الإغريقي عبر الأردية اللصيقة الواشية توصّل إليه روبنز من خلال ارتعاشات البَشَرة المعبّرة عن حالات التوتّر أو الاسترخاء . موجز القول إن فنه لم يتوقف عند حد العناية بالخطوط والاستدارات بل امتد إلى التعبير عن صلابة الجسد المصوَّر وما يغمر سطحه الخارجي من انفعالات . ولقد أخذ البعض على روبنز اهتمامه أكثر من أسلافه بتصوير اكتناز اللحم الأنثوي وملمس البَشَرة ، إذ ساد الفن الأوربي وقتاً ما اعتقاد بأنه كلما كشف الشكل المصوَّر عن المكنون الداخلي كان جديراً بالتقدير . لكن هذا المفهوم لم يجد صدى لدى روبنز فانبرى يقدّم الأشكال الصُّلبة والأجساد ذات الوزن الجيّاش بالحركة المتألقة بالبريق المنعش ، وهو ما يتطلب إضافة إلى الحسّ الرهيف قدرة فذة على التصوير من خلال الاستحواذ على تقنية عالية ، وقديماً اتهم ديدرُو المئات من المصوّرين بأنهم أمضوا أعمارهم دون أن يصلوا إلى الإحساس بروعة « الجسد الأنثوي » . ولعل الأقرب إلى الصواب أن نقول إن المئات من المصوّرين الذين يحسّون روعة هذا الجسد لا يملكون القدرة على تصويره ، ذلك أنه مادة لا نظير لها فى الكون كله . إنه نسيج فريد يجمع لونه بين بياض اللبن وحمرة الورد ، ويرقّ ملمسه عن الحرير والمخمل ، ترتشف بَشَرته قطرات الضوء المتساقط عليه وتُحيله وهجاً يجتذب إليه العين والوجدان ، فإذا مشاهدُه أسير فتنته الهادئة الطاغية . من أجل ذلك كله كان تصويره مشكلة عصيّة عكف كل مصوّر نابه على محاولة الاهتداء إلى حلّ لها من خلال استخدامه العجائن اللونية اللزجة التى تجري بها فرشاته . ولعله لم يُتح لغير ثلاثة من المصوّرين فحسب أن يكونوا على ثقة بما حقّقوه فى هذا المجال وهم تتسيانو وروبنز ورينوار .

وفى النهاية فإن عظمة روبنز لا تكمن فيما حقّقه من تقنية فنية بقدر ما تكمن فى اقتدار خياله ، فلقد تناول جسد الأنثى الممتلئ الرخيّ الريّان المتّشح بالثياب فأحاله بخياله نمطاً أنثوياً فريداً دون التضحية إلا بأقل القليل من معالم واقعه الحسّي خلاصة القول إن روبنز قد أدّى للجسد النسائي العاري ما أدّاه ميكلانچلو لجسد الرجل العاري .



لوحة ٤٨٧ . هانز بُولْ: موسى مع بنات يثرون حَمِيه وكاهن مديان إلى جوار النبع. كرتون نسجيّة مرسّمه. متحف درسدن.

## هــانــز بُــولْ (١٥٣٥ـ ١٥٩٣)

و

فضلاً عما قدّمتُ للفنان روبنز من أعمال وآثار فلا يفوتني أن أشير أيضا إلى كوكبة من الفنانين الفلمنكيين الخالدين . فمن بين مصوّري المناظر الطبيعية الفلمنكيين تألقّ الفنان هانز بُولْ Hans Bol الذى عمل فى أنڤرس وهولندا ، واهتم برسم المنمنمات وتصميمات النسجيات المرسّمة على نحو ما نرى فى « الكرتون » الذى أعدّه لنسجية مرسّمة « لموسى مع بنات يثرون حَمِيه و كاهن مديان إلى جوار النبع » والمحفوظة بمتحف درسدن ( لوحة ٤٨٧ ) .

# أنطوني ڤان دايك (١٥٩٩ـ ١٦٤١)

ولا نستطيع ونحن نستعرض نخبة المصوّرين الفلمنكيين أن نُغفلَ سير أنطوني ڤان دايك Antoon Van Dyck المولود بمدينة أنفرس والذى برز أستاذاً لفن البورتريه والتكوينات الباروكية ، وتتلمذ فى سن التاسعة عشرة على يد روبنز حتى غدا بعد عامين اثنين أقرب تلاميذه إلى قلبه وأشدّهم قرباً إلى أسلوبه . زار إنجلترا فى شبابه ثم رحل إلى إيطاليا حيث تأثر بأسلوب مدرسة البندقية وخاصة تتسيانو ، وعاد إلى أنفرس ليؤسّس مرسمه الخاص ويغدو منافساً لروبنز . وبأنفرس أخرج مجموعة الصور المطبوعة بطريقة الحفر المعروفة باسم « إيقونوغرافيا » التى تضم صوراً شخصية لعلية القوم من معاصريه وبعض الموضوعات الدينية فى أسلوب باروكي خاص به ، إلى أن دعاه تشارلس الأول ملك إنجلترا فى عام ١٦٣٢ ومنحه لقب « سير » وتزوج بإنجليزية من الطبقة الأرستقراطية ، ومن ثم شرع فى سلسلة تصاويره للملك تشارلس الأول وأفراد الأسرة المالكة والطبقة العليا التى خلّفت برقّة أسلوبها وعذوبة ألوانها ورصانتها آثاراً باقية ، بل مدرسة انتهجها رعيلٌ غفير من أساطين التصوير الإنجليزي . وكان ڤان دايك يرسم أبطاله وبطلاته بأسلوب رفيع مميّز سواء كانوا من الطبقة العليا أم من جماهير الشعب ، وسواء كانوا يتّصفون بالقبح أو الجمال فيكشف عمّا فى سرائرهم من استعلاء أرستقراطي ونظرات متعالية أو ما يضمرونه من حزن رومانسي ، ثم يضيف إلى ذلك ما هو كامن فى وجدانه هو . وهكذا استطاع بسحر فرشاته أن يخلع على أبطاله وبطلاته طابعاً مميّزاً ، حتى وصف مؤرخ الفن الفرنسي هنري فوسيّون[٨٤] أعماله بأنها أشبه بالمرآة ، يمكن لمتحذلقي الإنجليز أن يتطلّعوا إليها جيلاً بعد جيل فيروا انعكاس أشكالهم فيها ، بل إن مَنْ يجلسون اليوم إلى مصوّري البورتريهات ليتوقون إلى أن يُصوَّروا مثلما صوّر ڤان دايك أسلافهم منذ أكثر من ثلاثة قرون .

ويعدّ بورتريه الملك تشارلس الأول المحفوظ بمتحف اللوڤر أجمل الصور الشخصية التى رسمها ڤان دايك لهذا الملك الوسيم أثناء توقّفه خلال إحدى رحلات الصيد بعد أن ترجّل عن جواده الذى أسلمه لتابعه وسائسه ( لوحة ٤٨٨ ) . ونراه وقد خطا بضع خطوات تتيح له تأمل المشهد الطبيعي البديع المنبسط أمامه دون أن يتخلّى حتى أثناء هذه الوقفة عما كان يتّسم به من تعالٍ وخيلاء . فلقد التقط ڤان دايك من نموذجه سيماء الملكية وما تنطوي عليه نفسه من زهو وكبرياء تجلّيا فى لفتة رأسه وفى حركة يده التى مدّها فى تيه للإمساك بعصاه . وفى الوقت نفسه سجّل للملك ما اشتُهر عنه من أناقة رصينة جعلت منه أول « المتأنقين »[٨٥] فى التاريخ الإنجليزي إذ كان حريصاً دائماً على أناقة ملبسه ومظهره ، ولا غرو فقد كان ڤان دايك سريع النفاذ إلى السّمة المميزة لأى شخصية يصوّرها . وثمة مفارقة تاريخية تسترعي الانتباه لازمت هذا البورتريه ، فالمعروف أن صاحب هذه الصورة قد فقد رأسه تحت نصل المقصلة ، ثم تشاء الظروف أن يعجب لويس السادس عشر بهذا البورتريه فيقتنيه ليلقى بدوره المصير نفسه بعد بضع سنين .

وما من شك فى أن الفنان حين يكشف عن ذاته فى لوحاته يكشف من حيث لا يدري عن كل تجاربه فى المجتمع الذى يعيش بين ظهرانيه . وإذا كان المؤرخ الفيلسوف هيبوليت تين قد أكّد هذه العلاقة إلا أنه قد فاته أن الفنان العظيم مهما بلغ تأثره ببيئته فإنه لا يأخذ منها إلا المادة الخام الضرورية التى لا يلبث أن يطبعها بطابعه الخاص قبل أن يحيلها إلى إنجاز مرئي ، وهكذا يتفوق الفنان العظيم على الفنان الردئ بما يسهم به من قيم ذاتية . ولقد أدرك الشاعر الفرنسي الرقيق تيوفيل جوتييه هذا الفارق الدقيق بأكثر مما أدركه الفيلسوف تين ، وذلك حين ذهب فى كتابه « تاريخ الرومانسية » إلى أن كبار الأساتذة قد يبدون لنا منعزلين عن مجتمعهم ، لكننا إذا تطلّعنا إليهم عن كثب نجدهم قد شاركوا فى حياة مجتمعهم وتلقّوا عنه بقدر العطاء نفسه الذى قدّموه تقريباً مستلهمين الأفكار الشائعة فى عصرهم . غير أنه ما يلبث أن يضيف ما يحدّد قصده بقوله : « لكنهم خلّفوا بصمات واضحة ، فصاغوا من المعدن الذى قدّمه إليهم عصرهم أوسمة خالدة ، ذلك أن النحل والزنابير تلتقط الرحيق نفسه ، غير أن النحل وحده هو الذى يحوّله إلى شهد فيفرز العسل المصفّى ويُضفي عليه من حلاوته . » وهنا يكمن الفارق الجوهري الذى يميّز الشاعر المبدع عن الصانع الحاذق ، فنحن إذا جمعنا بين مصوِّرَيْن من أسرة واحدة ومن وسط واحد ومن عصر واحد ، بل إذا انتقينا اثنين من العباقرة كان أحدهما تلميذاً للآخر نشأ فى مرسمه وترعرع ، لوجدنا كلا منهما ينفرد بعالم خاص به وحده . ذلك هو موقف روبنز وتلميذه الأثير ڤان دايك ، فعلى حين تميّز روبنز بالثراء والمرح الصاخب تميّز تلميذه ڤان دايك بالحزن والاكتئاب ، فاحتل مكان ألوان روبنز القانية الساخنة نزوع ڤان دايك إلى اللونين الأبيض والأسود وألوان الخريف الفاترة حيث يختلط الذهب النحاسي والأحمر القاتم والأصفر الباهت المشوب بالزرقة ، كما اختفى قيظ ظهيرة الصيف عند روبنز لتحل محلها روعة احتضار الغسق حين تمتد الظلال لتخنق بقايا ضوء النهار .

وفى هذا السكون الظليل تفقد الأشكال إيقاعها وثقتها بنفسها ولا يعود الرسم المحتشد المتماسك يزحف زحف أفعوان ضخم بل يسترخي وينساب فى خمول كشريط دخان يتبدّد متطامنا ، وتفقد الشخوص عنفوانها العضلي فتبدو نحيلة ممدودة تهيم بالرشاقة أكثر مما تسعى وراء القوة وتعكس حركاتها روحاً جديدة . فبينما ولع روبنز بعرض أجساد شخوصه متزاحمة وهى تشقّ طريقها متدافعة بالمناكب ، استبدل ڤان دايك بقوة الأجساد الرخاوة الدالة على الأرستقراطية ، فتبدو پسيخي الغافية لا تكاد تلامس الأرض وكأنها تطفو فوق سطح الماء ، وإيروس رب الحب لا يمسّ الأرض إلا بإبهام قدمه التى تحمل جسده ، قانعاً بأن يحوّم بأصابع كفّه فوق جبين پسيخي ( لوحة ٤٨٩ ) ، فالتلامس الرقيق هو لغة الأطراف عند ڤان دايك . وهو ما يطالعنا أيضاً فى لوحة « استشهاد القديس سباستيان » بعد أن حكم عليه دقلديانوس بالموت رميا بالسهام فإذا بأم أحد أصدقائه الشهداء تكتشف أنه ماتزال تدبّ فيه الحياة فتتعهّد جراحه بالرعاية حتى يبرأ منها ، لكنه ما يلبث أن يجاهر أمام الإمبراطور بإيمانه بيسوع المسيح فيأمر بضربه بالعصا حتى يهلك .



لوحة ٤٨٨ . ڤان دايك: پورتريه الملك تشارلس الأول. متحف اللوڤر .



لوحة ٤٨٩ . ڤان دايك: إيروس وپسيخي. هامپتون كورت .



**لوحة ٤٩٠ . ڤان دايك: استشهاد القديس سباستيان. المتحف القومى بروما.**

ويجسّد ڤان دايك هذا المشهد الدرامي فى أسلوب عذب رقيق ، فيرسم القديس ومايزال رمق الحياة ينبض فيه وإلى جواره درعه ، وقد اكتست ملامح وجهه بطهارة الامتثال لقضاء الله والاستهانة بالموت . وتخيّل الفنان الملائكة يهبطون عليه يخفّفون عنه آلامه ويستخرجون السهام من صدره وكتفه ويفكّون القيود التى تغلّل قدميه فى حنان بالغ ورقة فيّاضة تهوّن عليه ما يكابد من معاناة ( لوحة ٤٩٠ ) . وهكذا يتجلّى لنا التباين بين روبنز وڤان دايك اللذيْن كان أولهما يشدّد قبضة شخوصه على ما يمسكونه بأيديهم بينما يكتفي ثانيهما بمجرد اللمس الحاني الرقيق . على أن ڤان دايك لم يفته أيضاً تسجيل الأساطير اليونانية القديمة ومن أبرع لوحاته التى حاكى فيها أستاذه روبنز لوحتاه « نشوة سيلينوس » و« سيلينوس ثملاً » ( لوحة ٤٩١ ، ٤٩٢ ) اللتان تمثّل فيهما وصف أوڤيد لمربّي الإله باكخوس فى كتابه « فن الهوى » .



لوحة ٤٩١. ڤان دايك: نشوة سيلينوس. ناشونال جاليري بلندن.



لوحة ٤٩٢. ڤان دايك: سيلينوس ثملاً. متحف درسدن.



لوحة ٤٩٣ . بارثولوماوس سپرانجر: ڤينوس وأدونيس. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

## بارثولوماوس سپرانجر (١٥٤٦ ـ ١٦٢٧)

**ولقد** ظلت النسب غير التقليدية ملحوظة فى أشكال النساء العاريات فى الشمال الأوربي حتى القرن التاسع عشر ، بل ماتزال الأجساد الفارهة التى تتجاوز استطالتها وتكوّراتها المقاييس الواقعية أحياناً تحتفظ بتأثيرها الحسّي وقدرتها على الإثارة . ويمكن الزعم بأن الخَلَف الحقيقي للوكاس كراناخ هو مصوّر فلمنكي من مدينة أنڤرس يدعى بارثولوماوس سپرانجر Bartholomäus Spranger الذى تلقّى تدريبه فى مسقط رأسه ثم عمل فى روما ببلاط الإمبراطور مكسميليان الأول والإمبراطور رودلف



**لوحة ٤٩٤ . بارثولوماوس سپرانجر : هيرمافرديتوس وسالماكيس. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.**

الثاني . وقد اهتم بالموضوعات الأسطورية والرمزية والدينية والپورتريهات ، وتجلّت قدراته فى استخدام الأسلوب المتكلّف بأوسع معانيه مستوحياً كوريچيو ، وفى الحذلقة فى تصوير النساء العاريات فأغرق بلاط الملك بصور بديعة مثيرة للعاريات تدرّب على إتقانها تحت إشراف المصوّر الإيطالي زوكري Zuccheri بروما ، وإن فاحت منها رائحة الشمال الأوربي بما تزخر به من عربدة شيطانية محمومة . وهكذا وجد أسلوبه التكلّفي المتأثر بسمات الطراز القوطي فى شمال أوربا ترحيباً أكبر مما كانت تلقاه أعمال رافائيل وليدة الكلاسيكية ، على نحو ما نرى فى لوحتيه « ڤينوس وأدونيس »[٨٦] ( لوحة ٤٩٣ ) و« هيرمافروديتوس وسالماكيس »[٨٧] ( لوحة ٤٩٤ ) .



لوحة ٤٩٥ . چاكوب چوردانز: نخب الملك. متحف تاريخ الفنون بڤيينا.

## چاكوب چوردانز (١٥٩٣ـ ١٦٧٨)

**وثمة** مصوّر فلمنكي حاذق هو چاكوب چوردانز Jacob Jordaens برع أيضا فى تصوير الموضوعات الدينية والأسطورية والپورتريهات ومشاهد الطبيعة الساكنة والحياة اليومية وتصميم رسوم النسجيات المرسّمة . وكان قد قضى فترة تدريبه ومرانه بمرسم روبنز واشتهر بالأصالة والابتكار على الرغم من تأثره بكاراڤاچيو وروبنز . وبعد وفاة الأخير تزعّم ريادة مدرسة الباروك الفلمنكية ، وكان غزير الإنتاج ، فقد بلغ عدد لوحاته المصوّرة المنوّعة الخمسمئة من بينها موضوعات مكرّرة ، أسوق من بين أعماله المتميّزة موضوع « نخب الملك » ( لوحة ٤٩٥ ) الناضح بالمرح وخفّة الظل .

## ختام الباروك

لقد شهد عصر الباروك الذى امتد طوال القرن السابع عشر الكثير من التطورات الفكرية والفلسفية والدينية ، فإذا الشمس تأخذ مكان الأرض بوصفها مركز الكون ، وإذا دراسة ظواهر الطبيعة وإجراء التجارب العلمية تحلّ محل التسليم بالغيب ، كما تفتّتت الوحدة العالمية للكنيسة المسيحية حتى غدت مجموعة من الفرق والنِّحل ، ونزلت الإمبراطورية الرومانية المقدسة عن الوحدة السياسية « النظرية » ليحلّ محلها قانون توازن القوى « العملي » بين مجموعة الدول المختلفة . وشيئاً فشيئاً أخذت القوى والأفكار والعناصر المتناقضة تتعايش فى ظل العالم الباروكي ، فتعايشت النزعة العقلانية مع النزعة الصوفية والأرستقراطية مع البورجوازية ، والمفهوم « الدولي » للكاثوليكية مع المفهوم « القومي » للبروتستانتية ، وأفسح اليسوعيون كنائسهم للأعمال الفنية بينما اطّرحها كالفن من كنائسه ، وشيّد فيليب الثاني قصر الإسكوريال متضمّناً ديراً وبيت عبادة ، بينما شيدّ لويس الرابع عشر مسرحاً فى قصر ڤرساى الفارة . وحاول تشارلس الأول فرض الملكية المطلقة على إنجلترا فإذا كرومويل يتصدّى له بمحاولة تحويلها إلى اتحاد جمهوري [ كومونولث ] . وأتاح اختراع المطبعة توفير الكتب فوقفت الكنيسة تحدّ من انتشارها بالحظر الذى تفرضه برقابتها الصارمة ، وتتالت أجرأ الاكتشافات العلمية فى الوقت نفسه الذى كانت الكنيسة تستحثّ رعاياها على التّسليم بالمعجزات ، كما تواكب ظهور كتاب « المبادئ » لنيوتن مع الجزء الأخير من رواية بانيون Bunyan الدينية « مسيرة الحاج » Pilgrim's progress بلندن فى غضون سنتين متتاليتين . وظهر فى إسپانيا الاتجاه إلى التفاعل الوجداني مع الواقع قبل تصويره على يد إلجريكو بعدما كان الاتجاه السائد على يد ڤيلاسكيز هو نقل الواقع بعد التجرّد العاطفي عنه . وفرضت النزعة الشكلية الأكاديمية نفسها على يد پوسان مُزيحة النزعة التلقائية التى تميّز بها روبنز ، كما توارى اتجاه رمبرانت التحرّري مع ظهور الاتجاه المتحفّظ على يد ڤيرمير . وهكذا تعايشت هذه النزعات المتعارضة متصارعة حيناً ومتحالفة حيناً آخر على نحو ما نرى فى كنائس الحركة المناهضة للإصلاح الديني وقصر ڤرساى ، وفى تلك المعالجات الدرامية لموضوعات الكتاب المقدس التى قدمها رمبرانت فى لوحاته أو التوليفة الأوپرالية التى توصّل إليها پيرسيل . وفى كل هذه الأعمال تنبض تلك الطاقة التى لا تكفّ عن محاولة التعبير عن نفسها ، وتلك الحركة القلقة الدائبة ، اللتان تميّزان هذا العصر الذى اعتلّت فيه السكينة واصطخب الهدوء .

وقد تحقق ذلك كله فى إطار الحسّ بانفساح الفضاء ، فإذا علماء الفلك يشيرون إلى مناطق فى المجرّة نائية يسبح فيها عدد لا نهائي من الكواكب والأجرام ، وإذا پاسكال يتأمل فيما تتضمّنه فكرة اللانهاية من احتمالات رياضية ، وامتدت الحدائق والممرّات فى قصر ڤرساي وفق هذا المفهوم لانفساح الفضاء ، فكانت المناظر تقود العين نحو الأفق وتدعو المخيّلة إلى تخطّيه ، ودمجت الوحدة بين المباني والحدائق إنسان عصر الباروك فى الطبيعة فبات جزءاً من الكون الجديد القابل للقياس . وكانت محاولة رنْ الجمع بين الكاتدرائية وكنائس الأبرشيات [ الأحياء أو القرى التى تخدمها كنيسة معينة ] والمباني العامة ضمن تخطيط موحّد شامل مواكبةً لصورة الكون فى الفكر الباروكي . كذلك حاول المصوّرون أن يقودوا العين خارج صورهم عن طريق الإيحاء باللانهائية من خلال الاستخدام الجَسور للضوء وتأثيرات المنظور المغالَى فيها ، كما حاول مصوّرو المناظر الطبيعية الهولنديون تسجيل المنظور الفراغي Atmospheric perspective ، واهتم رمبرانت بالتدرّجات اللامتناهية للضوء ، ومن خلال التأثيرات الإيهامية أصبحت سقوف كنائس حركة مناهضة الإصلاح الديني توحي بالإحساس بعالم غير متناه بلا حدود .

وفوق ذلك كله كان الكون فى العصر الباروكي فى حركة دائبة لا تنقطع ، سواء كان ذلك فى الفكر العلمي الذى اعتبر الكون مجموعة من الجزئيات المتحركة حركة دائرية دوّامة ، أو فى الفكر التصوّفيّ الذى تسكنه مجموعة من الأرواح الهائمة . ففى كلتيْ الحالتين كان كلٌّ من العالم والمتصوِّف يرى الكون دوّامة من الدوائر أو الحركات الحلزونية ترسم للنفس صوراً نمطية من الحركة غاية فى التعقيد . فكانت الكواكب فى رأى كپلر تدور فى مدارات بيضاوية الشكل ، وكانت جدران كنائس حركة مناهضة الإصلاح الديني تتموّج بصورها كستائر مسرحية ، كما تُفجّر الغزارة الزخرفية فى واجهاتها الحركة فى كتلها الساكنة فتُضاعف نبض إيقاعها ، وفى جوف قبابها تحلّق ملائكة لا حصر لها من الطين المحروق المسوَّى . وانطلق الحجر الجامد الذى تتشكّل منه التماثيل والمنحوتات من الأرض متحوّياً ليتحوّل إلى ألوف الأشكال البالغة الرقة والجمال ، وانفلتت التصاوير من أسطح الجدران المسطحة إلى أسطح السقوف المقعّرة الأكثر ملاءمة حيث يُتاح لها التحليق صوب السماء وحيث ينفسح المجال أمام تأثيرات المنظور الجريئة . كذلك صوّرت موسيقى الباروك هى الأخرى هذا الكون المتحرك واكتست ألحانها القلقة بلون هذا العصر الفوّار النابض بالحيوية الدافقة فسبحت أنماطها النغمية طليقة عبر مساحاتها النغمية لا تعوقها قوانين الجاذبية ، فلم تعد ثمة أغلال تربطها بالطقوس الدينية أو الرقص أو الشِّعر بعد أن تحرّرت تحرراً كاملاً .

ومن هذه العناصر والأفكار جميعاً تشكلّت صورة عالم الباروك الجسور .

( ١ ) Impressionism : مدرسة ظهرت فى أواخر القرن التاسع عشر بفرنسا أشاعت موجة من التحرّر فى الفن ، هجر أصحابها المراسم مؤثرين تسجيل الانطباعات المرئية المتغيرة ونقلها عن الطبيعة مباشرة فى الخلاء والبراح فتألقوا فى إبراز أثر الضوء ، ومن روّادها مانيه ومونيه وسيزلي وبيسارو وشارك فيها رينوار وديجا [ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية « م .م .ث » للدكتور ثروت عكاشة . لونجمان . مكتبة لبنان ١٩٩٠ ] .

( ٢ ) Rococo : اتجاه فني شاع فى أوربا خلال الفترة من حوالي عام ١٧٣٠ إلى حوالى عام ١٧٨٠ ، يتميز بالزخارف ذات الخطوط اللولبية والمحاكية لأشكال القواقع والأصداف أو الموحية بأشكال الكهوف والمغارات خاصة فى إنجاز الأثاث والزخرفة المنزلية الداخلية . وهو فن أرستقراطي فيه إفراط فى الشغف بالأناقة أسلوباً وموضوعاً [ م .م .ث ] .

( ٣ ) Mannerism . الأسلوب التكلّفي أو التصنّعي ، هو ما يطرأ على الأسلوب الفني من تكلّف أو تأنّق أو غلوّ ، ويُعزى إلى التصوير الإيطالي خلال القرن ١٦ ، واستغرق الفترة ما بين النهضة الشمّاء ونشأة أسلوب الباروك . وأهم ظواهر الأسلوب التكلّفي المبالغة فى إظهار القوى العضلية أو إطالة أشكال الشخوص أو إضفاء التوتّر على الحركات والإيماءات أو ازدحام التكوين الفني أو المغالاة فى بعض النسب والمقاييس ، وما يترتّب على ذلك كله من استخدام للألوان الصارخة [ م .م .ث ] .

( ٤ ) Doric Qrder : الطراز الدوريّ . يتكون العمود الدوريّ من طبلات رخامية أسطوانية الشكل بمركزها ثقوب مربّعة تتخلّلها « خوابير » خشبية تربط بين كل طبلة وأخرى ، ونُحت فى سطح العمود الخارجي عشرون أخدوداً Flutings طولياً تمتد من أسفل العمود حتى قمته . وتؤدي هذه الأخاديد غرضاً مزدوجاً : فهى تُلقي ظلالاً على بدن العمود حسب اتجاهات الضوء المختلفة بما يوحي باستدارته ، كما تُضفي طابعاً جمالياً بتوفير جملة من الخطوط الرشيقة المريحة للعين ، تقود بصر المشاهد إلى أعلى صوب منحوتات النّضُد Entablature . وقد خرجت هذه الأعمدة على الانتظام الرياضي الخالص للإفلات من خداع البصر ، فنحن إذا أقمنا عموداً مستقيم الحافة تماماً لخيّل إلى المشاهد أنه مقعّر الوسط ، ولذلك صمّم المعماري بدن العمود منحنياً منتفخ الوسط حتى يتجنّب حدوث هذه الظاهرة . كذلك الأمر بالنسبة للمبنى نفسه ، فإن مجموعة الأعمدة إذا ما أقيمت رأسية تماماً خيّل إلى المشاهد أن المبنى منفرج من أعلى وهو ما ألجأ المعماري إلى إمالة الأعمدة نحو الداخل فى صعودها حتى تلتقي بالنضد . كما لا يفوتنا أنه إذا كانت جميع الأعمدة متساوية القطر فإن بعضها الذى يقع فى الأطراف يبدو أقل سمكاً ، ومن ثم صوّب المعماري هذا الخداع البصرى بزيادة أقطار أعمدة الأطراف وبتضييق المسافات البيْنية Intercolumnation عندها ، مُضفياً بذلك مظهر القوة والاستقرار عند هذه المواضع فى الأركان .

ويتكوّن العمود الدّوري من ثلاثة أجزاء : العنق necking ثم المرفقة أو التاج المقوّس echinus والوسادة أو الجزء العلوي من التاج abacus [ م .م .ث ] .

( ٥ ) Ionic Order الطراز الأيوني . يتسم العمود الأيوني بوجه عام بالرشاقة والنحول عن العمود الدوري Doric ، ويقع أطول قطر فيه عند نهايته من أسفل . ويستقر فوق قاعدة منحوتة Base بدلاً من استقراره مباشرة فوق الركيزة Stylobate مثل العمودالدوري . ويتخلّل سطح العمود الأيوني أربعة وعشرون أخدوداً Flutings رأسياً بدلاً من عشرين . ونرى فوق أسفل الأخاديد وفوق القاعدة المنحوتة Base شريطاً منقوشاً ذا تصميم رقيق ، وفى أعلا بدن العمود عصابة أكثر اتساعاً محلاّة بزخارف أوراق الشجر ، تعلوها عصابة أخرى تستخدم زخارف وحدات البيضة والسهم Egg and Dart ، ثم تأتي بعدها المرفقة ذات اللفائف الحلزونية Volute التى تميّز الطراز الأيوني ، وأخيراً الوسادة العلوية Abacus محلاّة بنمط أدق حجماً من زخارف البيضة والسهم . وتحمل الأعمدة الأيونية عتباً architrave أمسح وإفريزاً لا تنقطع النقوش من فوقه بعكس الطراز الدوري الذى تتناوب فيه التريجليفات والميتوبيات ، ومن فوقه جبين مثلث Pediment عار من النقوش والمنحوتات . [ م .م .ث ] .

( ٦ ) Intablature النّضُد : جزء من المبنى الذى يعلو تيجان أعمدة الطراز الكلاسيكية ، ويتكوّن من عناصر أفقية ثلاثة هى العتب الذى يحمل الإفريز والطّنف أو الكورنيش الذى يحتوي الجبين المثلث [ م .م .ث ] .

( ٧ ) Ronde-bosse التمثال الكامل الاستدارة هو التمثال الكامل المجسّم من كل جوانبه وتحتويه أبعاد ثلاثة : الارتفاع والعرض والعمق . [ م .م .ث ] .

( ٨ ) Picturesque صفة لأى موضوع له سمات خاصة تؤهّله لكي يُسجّل تصويراً [ م .م .ث ] .

( ٩ ) Exoticism الإكزوتية . الإغراب . الشغف بكل غريب غير مألوف وافد من بلد ناء ، أو هو التعلّق بكل ما يمتّ للخيال الرومانسي المستجلب بسبب [ م .م .ث ] .

( ١٠ ) Painterly مصطلح جاء أول ما جاء على لسان مؤرخ الفن السويسري هينريش ڤلفلن H. Wolfflin ، وكان المراد منه وصف أسلوب من أسلوبيْ التصوير المتباينيْن : التعبير المساحي Linear والتعبير التصويري Painterly . فالمعروف أن التعبير المساحي يصوغ أشكاله بالخطوط المحوّطة التى تبدو معها الأشكال محدّدة ، على حين أن التعبير التصويري يصوغها معتمداً على الألوان المتداخلة ودرجاتها التى لا تبدو الأشكال معها محدّدة . وبصفة عامة يعدّ تصوير عصر النهضة من الشّق الأول أى مساحياً ، وتصوير عهد الباروك من الشّق الثاني أى تصويرياً . [ م .م .ث ] .

( ١١ ) Linear Style الأسلوب الخطّي . التشكيل الذى

يعتمد فى تأثيره على المُشاهد على الأشكال المكوّنة بالخطوط أكثر من اعتماده على الكتل اللونية أو التظليل [ م .م .ث ] .

( ١٢ ) Genre Painting تصوير المشاهد اليومية وهى الصور الاجتماعية للناس وهم يعملون ويلهون ـ لا صور المناظر ـ نقلا عن الحياة اليومية فى شتّى ميادينها داخل البيوت أو خارجها [ م .م .ث ] .

( ١٣ ) Concert Champêtre .

( ١٤ ) Atmospheric Perspective . المنظور الفراغي . المنظور اللوني . هو ما تستخدم فيه التدرّجات اللونية أو تتغيّر فيه درجة اللون لتبيّن أثر المسافات فى الشكل المصوّر فتبدو وكأنها طبيعيةً مسافةً وجواً وضوءاً [ م .م .ث ] .

( ١٥ ) Leitmotiv هو فى الموسيقى استعادة الجملة الموسيقية للإيحاء بإحدى الشخصيات من خلال الاشتقاق أو التفريخ . وقد قدّر لريتشارد ڤاجنر أن يجد فى اللحن الدال التجسيد الموسيقى المنتظم لفكرة من الأفكار إذ يمنح جسداً متميزاً محسوساً لشخصية ما أو لحدث أو لخواطر محدّدة ، كما يذكّرنا بأماكن معينة أو بحالات نفسية محدّدة . [ م .م .ث ] .

( ١٦ ) ظهور السيد المسيح لمريم المجدلية : عندما شاهد الملاك مريم المجدلية ومريم أم يعقوب إلى جوار قبر المسيح وأنبأهما بقيامة المسيح أمرهما بالتوجّه إلى الجليل لإبلاغ تلاميذه . وفى طريقهما عدْواً إلى الجليل ظهر لهما المسيح وحيّاهما فاندفعتا نحوه وتشبّثتا بقدميه ساجدتيْن فبثّ الطمأنينة فى نفسيهما ، وكلّفهما بمواصلة المسيرة لإبلاغ تلاميذه حتى يلقوه ، ولكنه قال للمجدلية « لا تلمسيني » Noli me tangere قاصداً أنه فى هذه اللحظة غدت علاقة المسيح بالبشر علاقة روحية فحسب لا علاقة مادية . [ م .م .ث ] .

( ١٧ ) Imagines. 1,25 .

( ١٨ ) Thyrsus الثيرسوس أو الصولجان الباكخوسي . عصا تُتوّجها حلْية على شكل ثمرة الصنوبر وتلتف حولها أغصانُ كروم دقيقة هى شعار باكخوس وأشياعه ، وكانت تحمله كاهنات الإله وعابداته خلال الحفلات الباكخوسية [ م .م .ث ] .

( ١٩ ) Triton أحد آلهة البحار عند اليونان وهو ابن أمفيتريتي من پوسيدون ، وكان يتمتع مثلهما بموهبة التنبؤ ، وما أكثر ما صُوّر حاملاً محارة يستخدمها بوقاً يساعد به الإله پوسيدون أثناء القتال أو ينادي الأمواج لتأتمر بأمره ، أو حاملاً خطّافاً ثلاثيّ الشُّعبَ يرفع به الصخور من البحار ويخلق منها الجزر . [ م .م .ث ] .

( ٢٠ ) Problemata xxx,1 .

( ٢١ ) Maenades المايناديس : اسمٌ كان يُطلق على كاهنات باكخوس ، اشتُق من الكلمة اليونانية المعبّرة عن الغضب والاهتياج ، إذ كانت حركاتهن وإيماءاتهن خلال حفلات الأعياد الديونيسيّة تتّسم بالعنف والشطط وهن فى غمرة النشوة الهائجة [ م .م .ث ] .

( ٢٢ ) Clark, Keneth: *Landscape into Art*. John Murray. London 1952 .

( ٢٣ ) Panofsky, Erwin: *Problems in Titian, Mostly Iconographic*, Phaidon 1969 .

( ٢٤ ) Catullus

( ٢٥ ) انظر « فن الهوى » لأوڤيد ، ترجمة وتقديم كاتب هذه السطور ، راجعه على الأصل اللاتيني د . مجدى وهبة . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثالثة ١٩٩٢ . الكتاب الأول ( ٥٢٢ ـ ٥٧٠ ) .

( ٢٦ ) Morbidezza الإغراق فى اللُّطف والنعومة : تُطلق على إمعان الفنان فيما كان يُضفيه على لوحاته من رقة بالغة ونعومة سابغة ، ثم ما كان يُشبع به بَشَرة الأجساد من حسّية مثيرة . وكان أول من ابتدع هذا اللون من التصوير الفنان كوريچيو Corregio [ م .م .ث ] .

( ٢٧ ) انظر أوڤيد « مسخ الكائنات » . ترجمة كاتب هذه السطور . الطبعة الرابعة ١٩٩٧ الهيئة المصرية العامة للكتاب ( ١٠ : ٥٢٠ ) .

( ٢٨ ) المرجع السابق نفسه [ ٣ : ١٤٠ ] .

( ٢٩ ) المرجع السابق نفسه [ ٢ : ٤٢٠ ] .

( ٣٠ ) Waterhouse, Ellis: *Italian Baroque Painting*. Phaidon. London 1969.

( ٣١ ) Andromeda اتجه البطل پيرسيوس إلى إثيوپيا حين كانت الأميرة أندروميدا مقيّدة إلى صخرة يتهدّدها وحش بحري أرسله پوسيدون عقاباً لأمها التى أشاعت أنها أجمل من حوريات النيرياديس . ولم تكن ثمة وسيلة لإرضاء الإله پوسيدون غير التقرّب إليه بدم أندروميدا . ولكن پيرسيوس مالبث أن وقع فى هوى أندروميدا التى وعدته بالزواج منه إن هو أنقذها ، فقتل الوحش وفك إسارها . وقاتل پيرسيوس خطيب أندروميدا السابق وأنصاره وقضى عليهم بالكشف عن رأس الجورجونة التى حولتهم جميعاً إلى أحجار . ثم عاد إلى جزيرة سيريفوس Seriphos مصطحباً زوجته حيث اكتشف أن أمه قد لجأت إلى المعبد فراراً من الملك پولوديكتيس ، فقصد القصر الملكي ونادى على سكانه فخرج إليه الملك وحاشيته ، فكشف عن رأس الجورجونة أمام أبصارهم فتحوّلوا إلى أحجار [ م .م .ث ] .

( ٣٢ ) قانا قرية فى الجليل بفلسطين بين الناصرة وطبرية يكرّم المسيحيون فيها ذكرى الأعجوبة التى صنعها

المسيح فى عُرس دعى إليه فحوّل الماء إلى خمر عندما نفد النبيذ .

( ٣٣ ) قصة سوسنّة أو شوشنة جاءت فى أحد الأسفار المنحولة من العهد القديم . ويقال إنها بينما كانت عارية فى حمامها وقع عليها نظر شيخيْن حاولا استدراجها للمضاجعة فأبت ، ومن ثم ادّعيا زوراً أنهما قد رأياها ترتكب الزّنا مع أحد الشبّان فى البستان فصدر الحكم بإعدامها . غير أن النبى دانيال كشف عن براءتها حين استجوب الشيخين كل واحد على حدة عن نوع الشجر الذى جرت جريمة الزنا فى ظلاله ، وإذ اختلفت رواية كل منهما اتضحت براءة سوسنة [ م .م .ث ] .

( ٣٤ ) Spandrel توشيحة العقد أو البنيْقة هى الشكل المثلث على جانبيْ العقد أسفل العتبة الأفقية الموجودة فوقه [ م .م .ث ] .

( ٣٥ ) Altarpiece لوحة الهيكل أو أيقونة المذبح : صورة زخرفية أو نحتية توضع فوق المذبح أو خلفه ، قد تكون قطعة واحدة وقد تكون من قطعتين أو أكثر يُطوى بعضها على بعض كالضُّلف وتسمّى عندئذ « لوحة ذات ضُلف مطوية » [ م .م .ث ] .

( ٣٦ ) Agony in the Garden اصطحب المسيح تلاميذه إلى ضيعة تدعى جَثْسَيْماني ، أى معصرة الزيتون ، هى التى شهدت بداية آلام المسيح ، وكان يعلم أن ساعته قد دنت . وأشار على تلاميذه بالانتظار فى البستان ريثما يصلّي ، وأخذ معه بطرس ويعقوب ويوحنا وقد غلبه الحزن والأسى ، ثم ابتعد عنهم وعكف على الصلاة . وحين عاد إلى تلاميذه الثلاثة وجدهم نياماً وقد غلبهم النعاس فأنّبهم برفق على عدم مبالاتهم ، وأوصاهم بالصلاة التى تقيهم الغواية . وتكرر ابتعاده للصلاة وعودته ليجدهم نياماً ثلاث مرات ، فقال لهم : « قوموا ننطلق . هوذا الذى سيُسلمني قد اقترب » فقد كان على علم بما سيتعرض له من خيانة يهوذا وتسليمه إلى الأعداء [ يوحنا ١٨ :١ ، متى ٢٦ : ٣٦ ] . ويصوّر هذا المشهد عادة المسيح مع تلاميذه الثلاثة وقد استسلموا للنوم . [ م .م .ث ] .

( ٣٧ ) Predella الجزء الأدنى من لوحة الهيكل ويكون عادة مزيّناً بالتصاوير ، وخاصة المشاهد السردية المرتبطة بالموضوع المقدّس المصوّر فوق اللوحة ذات الطيّات أعلاه . وجرت العادة أن يتولّى مساعدو المصوّر تصوير هذا الجزء الأدنى [ م .م .ث ] .

( ٣٨ ) لمح زيوس إيو وهى آية من شاطئ نهر أبيها إيناخوس فتصدّى لها مغازلاً فولّت منه هاربة . غير أن زيوس سرعان ما أرسل السّحب فغشّت وجه الأرض فإذا هى ظلام كلها ، وإذا إيو أعجز ما تكون عن أن تمضي فى هروبها ، وإذا هى تقع فريسة لزيوس ، وإذا هو يعدو عليها . وإذ أدرك زيوس أن زوجته هيرا قد فطنت إلى تلك العلاقة المريبة حوّل إيو بقرة ذات أرداف وضّاءة دون أن يسلبها جمالها . ولم تنطل الحيلة على هيرا فطلبت منه أن يهبها البقرة هدية فنزل على إرادتها حرصاً منه على ألا يثير غضبها ، فوكلت إلى أَرْجس Argus حراستها . وكان لأرجس مائة عين تستريح معها اثنتان على التوالي على حين تبقى سائرها يقظة . وكانت تلك العيون تمتد إلى كل مكان ، وهكذا ظلت إيو فى محيط بصره يدعها مع النهار ترعَى من أوراق الأشجار والأعشاب المُرَّة حتى إذا ما غربت الشمس حبسها ووضع فى عنقها رباطاً . ولما قصدت إيو يوماً إلى ضفة نهر إيناخوس ، حيث كانت ترتع وتلهو من قبل هالها ما عكسته صفحة الماء لصورتها من خطم وقرنين فولّت خائفة مذعورة . ولم يعد كبير الآلهة يطيق كل ما تتعرض له عشيقته من هوان ، فنادى هرميس Hermes وأمره أن يقضي على أرجس ، فضم هرميس رجليْه إلى جناحيه وأخذ صولجانه فى يده ، ذلك الصولجان الذى يُغرق مَنْ مسّه فى نوم عميق ، وهبط إلى الأرض فى هيئة راعٍ من الرعاة يهشّ على غنمه ، وأخذ ينفخ فى مزماره فانصرفت إليه الأغنام مجذوبة بما تسمع ، كما شدّ بها أرجس محاولاً التأثير عليه حتى يخلد إلى النوم ويغمض عيونه كلها . وغالب أرجس النوم ما استطاع ، يغمض بعض عيونه ويفتح بعضها ، وأخذ يسائل نفسه عن ذلك المزمار كيف ابتُدع . وحين شرع هيرميس يتهيأ لسرد قصته وجده قد غفا ، ثم استغرق فى النوم حين مسّه بصولجانه السّحري . فاستلّ سيفه المقوّس وأطاح برأسه وأظلم نور عيونه المائة . ولكن هيرا جمعت بعدُ تلك العيون المائة ورصّعت بها ريش الطاووس طائرها الأثير كما رصّعت ذيله بجملة من الأحجار البراقة . وتصدّت هيرا لغريمتها وهى أشدّ ما تكون غضباً فوكلت بها إحدى ربّات الانتقام ، وزوّدت البقرة بمنخاس خفيّ فى صدرها يدفعها إلى الفرار دائماً مصطحبة ذعرها أنىّ حلّت . على أن زيوس توسّل إلى زوجته أن تترفّق بها وألا تخشى بعد هذا اليوم منها بأساً فأعادت إيو إلى صورتها الأولى ، فوضعت ابنها إيبافوس الذى كان من سلالته أيجبتوس أبو المصريين وحين علم زيوس أن أكريسيوس قد حبس ابنته الجميلة داناى فى حجرة من البرونز تحت الأرض حتى لا تلد ابناً يقتله كما تنبأ له أحد الكهنة ، تشكّل فى صورة شؤبوب من القطرات الذهبية وتسلّل إليها فأخصبها بيرسيوس الذى ما كاد جدّه يعلم بمولده حتى وضعه مع أمه فى صندوق خشبي وألقى به فى البحر ، غير أن الصندوق طفا على وجه الماء حتى بلغ شاطئ جزيرة سيريفوس حيث عثر عليهما أحد الصيّادين ، فاصطحبهما إلى بيته وظل يرعاهما . وما كاد ملك الجزيرة يرى داناى حتى هام بها واعتزم التخلص من ابنها ، فطلب إليه أن يأتيه برأس الجورجونه وهدّده بالبطش بأمه إن عاد بدون هذه الرأس . وذهب الصّبي كارهاً لولا مساعدة الإله هرميس والرّبة أثينه له ، وقابل « الجراياى » Graiae النسوة الثلاث العجائز اللاتي يملكن معاً عيناً واحدة وسنّاً واحدة . فاختطف العين وهن يتبادلنها من يد إلى أخرى ، وطلب منهن أن تخبرنه عن مقرّ الحوريات اللاتي يحتفظن بخوذة هاديس وصندله المجنّح ومزْوده ، ثم ارتدى الدّرع المصقول الذى أهدته له أثينه ، وامتشق السيف المعقوف الذى أهداه له هرميس ، وطار إلى حيث كانت الجورجونات gorgones مستغرقات

فى سبات ، واستخدم درعه كمرآة حتى لا تقع عينه على وجوههن فيتحول إلى حجر ، وهوى على عنق الجورجونة ميدوسا Medusa وقطعها . وحمل رأسها فى المزود وأسرع هارباً دون أن تدركه الجورجونتان الأخرتان بفضل خوذة هاديس التى أخفته عنها . وأثناء هروبه التقى بيرسيوس بالعملاق أطلس وطلب منه استضافته ، فخشى أطلس أن يكون هذا الغريب ابن زيوس الذى تنبأ له العرّاف بأنه سيسلبه تفاحات الهسپريديس الذهبية ورفض أن يستضيفه وحاول التخلّص منه فأظهر له بيرسيوس رأس ميدوساً فتحوّل من يومها إلى جبل صخري يحمل السماء [ م .م .ث ] .

( ٣٩ ) Antiope غادة جميلة فتنت الإله زيوس الذى وقع فى حبها فتنكّر فى هيئة الساتير وواطأها .

( ٤٠ ) ذهب تلميذان من تلاميذ المسيح إلى قرية عِمْواس [ ومعناها الينابيع الحارة بالعبرية ] وهى بلدة على بعد ستين غلوة من القدس ] فالتقيا بيسوع بعد قيامته دون أن يعرفاه ، ودعواه كى يشاركهما طعام المساء ، فتظاهر بأنه منطلق إلى مكان أبعد ، ولكنهما أقنعاه بالبقاء معهما لاسيما وقد آن للظلام أن يحلّ فدخل معهما واتكأ وأخذ خبزاً وبارك وكسر وناولهما فتعرّفا عليه ثم اختفى عنهما .

( ٤١ ) Caravaggisti الكاراڤاچيّون هم مَن احتذوا حذو كاراڤاچيو فى أسلوبه مع مطلع القرن السابع عشر ، ولا سيما استخدام تقنيته فى « الإشراق والإظلام » Chiaroscuro . [ م .م .ث ] .

( ٤٢ ) Tenebrists. Tenebrosi فرقة الظّلامية : مصطلح اشتهر به المصوّر كاراڤاچيو Carravaggio ومَن تبعه من مصوّري القرن السابع عشر ، فكانوا يصوّرون المشاهد المعتمة وقد انبثق الضوء فيها من شموع أو قناديل أو نحوهما . من أجل هذا جاءت تصاويرهم فيها تباين شديد بين الضوء وما يخلّف حوله من ظلال ، ولذا سمّى أتباع هذه التقنية أيضاً بمصوّري الشموع . وكان چورچ دلاتور من أشهر هؤلاء المصوّرين بين الفرنسيين . [ م .م .ث ] .

( ٤٣ ) الانتخابية أو التلفيقية أو التجميعية أو الانتقائية أو الاصطفائية Eclecticism نزعة مؤداها انتقاء الأفضل من بين المذاهب والأساليب والآراء الفلسفية أو الدينية أو الأدبية والفنية ، وكذا أعمال الأساتذة ، وضمّها بعضها إلى بعض بعد تشكيلها تشكيلاً جديداً فى إطار موحّد والخروج منها بمذهب جديد ، وهى نظرية شاعت فى أواخر القرن ١٦ على يد المصوّر لودوڤيكو كاراتشي Lodovico Carracci مؤسس أكاديمية الفن بمدينة بولونيا بإيطاليا ( ١٥٨٥ ) . ومثال التلفيقية مذهب مدرسة الإسكندرية خلال العصر المتأغرق ، وما عُرف عن المصوّر البندقي تنتوريتو Tintoretto من أنه اتخذ شعاراً له : « ألوان المصوّر تتسيانو وتصميمات ميكلانچلو » . ويؤمن أصحاب هذه النزعة أن التاريخ قد استوعب الحقائق جميعاً ولم يترك السابق للاّحق شيئاً يأتي به ، ومن ثم فحسب الفنان أو الفيلسوف أو الأديب التوفيق بين العناصر السابقة عليه ليخرج منها بمذهب أو اتجاه موحّد . ويحمل هذا الاصطلاح فى لفظه أحيانا معنى الاستهجان . [ م .م .ث ] .

( ٤٤ ) Gorgones الجورجونات هن شينو ويوروالى وميدوسا Medusa اللاتي أقمن قرب مملكة الموتى وحديقة الخالدين ، وكن بشعات الوجوه ، لهن أجنحة ومخالب من البرونز ، ولعيونهن ضوء خاطف يصيب مَن يقع عليه بالهلاك ، وأفواههن واسعة ذات أسنان كريهة وتتوّج الثعابين شعورهن . وكانت ميدوسا وحدها هى الفانية بينهن وكانت أقبحهن شكلاً ، لا يكاد أحد يتطلع إليها حتى يتحول على الفور إلى حجر . وقد اتخذت الإلهة أثينه Athena من رأس الجورجونة شعاراً لها ، واستخدم البشر نسخاً منه حماية لأنفسهم ضد الشرور وخاصة الحسد ، وإن تنوّع تصوير وجه ميدوسا فى الفن بين القبح الدميم والجمال الفائق . [ م .م .ث ] .

( ٤٥ ) الهوموفونية هى الخط النغمي الواحد أو توحّد الأصوات ، وقد تصاحبه ركائز هارمونية وقد لا تصاحبه . والپوليفونية هى تعدّد الخطوط اللحنية أفقيا وفق طبقات الأصوات بشرية كانت أم آلية ، مع الاحتفاظ بمسافات محددة بين المستويات النغمية المختلفة . وللپوليفونية أنماط تعتمد على إبراز التباين بين تلك الطبقات [ م .م .ث ] .

( ٤٦ ) Hieronmite رهبان فى آسيا الصغرى خلال القرن الخامس عشر كانوا يقدّسون مجموعة معينة من الشهداء والقديسين يختلفون عن الشهداء والقديسين الذين تعترف بهم الكنيسة .

( ٤٧ ) رموز الرُّسل أصحاب الأناجيل الأربعة ، وكان يُرمز إلى القديس متّى بشكل ملاك أو إنسان نظراً لأن إنجيله يبدأ بتقديم السيد المسيح فى صورته الإنسانية أو الناسوتية كابن إنسان ينتسب حسب الجسد إلى داوود وإلى ابراهيم . ويُرمز إلى القديس مرقص بشكل أسد وإلى القديس لوقا بشكل ثور وإلى القديس يوحنا بشكل نسر . [ م .م .ث ] .

( ٤٨ ) المريمات الثلاث هن مريم العذراء ومريم المجدلية ومريم زوجة كلوبا .

( ٤٩ ) Laocoon اتجه الفن المتأغرق Hellenistic إلى الحدّة والعنف ليجلو العواطف الجيّاشة ، وأبرز نماذجه تمثال مجموعة اللاؤكون الذى خرج إلى النور فى عام ١٥٠٦ فاجتاحت الفنانين وعشّاق الفن موجة عارمة من التأثر بهذه المجموعة التى تحكي مشهداً موجعاً حزيناً وصفه الشاعر ڤرچيل فى ملحمته « الإنيادة » Aeneid . ولقد وردت قصة لاؤكوون ابن الملك پريام وهيكوبا وكاهن أپوللو الطروادي الذى قضى عليه مع ولديه ثعبانان عملاقان بصور مختلفة فى الآداب الكلاسيكية ، أقدمها رواية ترجع إلى أواخر القرن ٢ ق . م منسوبة إلى الشاعر اليوناني يوفوريون Euphorion وتحكي كيف هاجم ثعبانان دفع بهما أپوللو صوب الكاهن لاؤكوون فقتلاه

لأنه كان قد آثار غضب الإله إذ دنّس معبده . غير أن ڤرچيل يعزو الدوافع للقضاء على لاؤكوون إلى كبريائه وغطرسته حين تصدّى لإرادة الآلهة ، فبعد أن فشل الإغريق فى الإستيلاء على طروادة بقوة السلاح لجأوا إلى صنع الحصان الخشبي وانصرفوا متظاهرين بالدعوة إلى سفنهم . وحين تقدم من الحصان نفر من أهل طرواده ليتبيّنوا أمره حاول لاؤكوون أن يحذّرهم مغبة سحب الحصان إلى داخل المدينة وصوّب رمحه نحوه فصدر عنه رنين يكشف لقومه أنه حصان أجوف لم يُصنع من كتلة صماء من الخشب . غير أن الداهية سينون Sinon الذى تظاهر بخيانة قومه اليونانيين أقنع ملك طروادة بسحب الحصان إلى داخل المدينة مدّعياً أنه شُيِّد قرباناً للإلهة أثينه پالاس وأنه سيكون فأل السعادة والرخاء لأهل طروادة ، وبعد تردّد اقتنع الملك بصدق حديث سينون . وما كاد لاؤكوون يستعد لتقريب القرابين إلى الآلهة على شاطئ البحر حتى انسلّ ثعبانان رهيبان من جوف الماء وانقضّا على ولديه ، فهبّ إلى نجدتهما غير أنه أخفق فى إنقاذهما ، وما لبث الثعبانان أن طوّقاه مع ولديه فاستمات فى صراعهما دون جدوى ، فقد اعتصر الثعبانان ثلاثتهم وغرسا أنيابهما فى أجسادهم تحقنهم بالسّم الزعاف ، وصرخات آلام الاعتصار ووخز اللدغات تبدّدها الريح . وتكشف الأسطورة عن قسوة آلهة الأوليمپوس التى لم يكن ثمة ما يدعو إليها مع بشر عزّل بسطاء . وبقينا إن للفنان الذى تفتّق خياله عن هذه المجموعة النحتية المثيرة للوجدان فبثّ الرعب فى قلوبنا بهذا المشهد الذى يمثّل تعذيب ضحية مغلوبة على أمرها لم ترتكب إثماً أن يفخر بمهارته الفنية ، فالتعبير الذى تنضح به عضلات الجذع والأذرع لحظات الجهد الإنساني المضني والعذاب الجليّ فى المقاومة المستميتة وسمات الألم المُبرِّح التى ينطق بها وجه الكاهن ، والالتواءات الخائرة التى يبديها ولداه فى مقاومة الأفعى ، والإطار العام الذى يتبدّى من خلاله كل هذا الاضطراب والحركة يثير الإعجاب ، فلقد فقد الفن خلال العصر المتأغرق ارتباطه إلى حد بعيد بالمثل النموذجية واقتصر الاهتمام على استعراض مهارة التقنية الفنية ، وغدت مشكلة تجسيد مثل هذا الصراع الدرامي بكل ما يحوي من حركة وتوتر وتعبير هو المحكّ الذى يجلو قدرة الفنان الغافل عن جوانب العدالة والظلم فى قضية إنسانية كمصير الكاهن لاؤكوون .

ويتفق أغلب الدارسين على أن هذه المجموعة المحفوظة بمتحف الڤاتيكان بروما ترجع إلى عام ٥٠ ق .م تقريباً وإن كان لسنج Lessing [ أديب ألماني ١٧٢٩ ـ ١٧٨١ ] يرجعها إلى عصر تيتوس Titus فى أواخر القرن الأول الميلادى . [ م .م .ث ] .

( ٥٠ ) Sudarium سوداريوم أو المَعْرَقَة : منديل مربّع كبير من الكتان عادة ، كان خاصاً بالطبقة العليا فى العصر الروماني ليجففوا به ما يسيل على الوجه من عرق . وكذا يُطلق على قطعة من القماش مصوّر عليها وجه المسيح [ الطّلعة القدسية ] ، وكانت تلك القطعة إحدى وسائل التقرّب إلى الله . [ م .م .ث ] .

( ٥١ ) Tone درجة اللون أو الضوء أو الظل ، وهى تدرّجات من الداكن إلى الفاتح ، وتبدو واضحة إذا سُلّط عليها ضوء [ م .م .ث ] .

( ٥٢ ) Academism هى الالتزام بالقواعد والتقاليد التزاماً حرفياً ، ومن ثم فهى محاكاة طبق الأصل للنموذج الأصلي دون أن تبرز فيها شخصية الفنان حيث ينحصر الاهتمام فى الشكل أكثر من المضمون . ولهذا عدّتها الحركات الفنية المتحررة فناً جامداً مقيّداً . [ م .م .ث ] .

( ٥٣ ) Counterpoint تعني صوتا مقابل صوت ، أي نسيجا من الخطوط اللحنية التى تسير معاً بطريقة أفقية ، وتدور حول لحن ثابت رئيس واحد [ م .م .ث ] .

( ٥٤ ) Minuet رقصة فرنسية ذات إيقاع ثلاثي نشأت ريفية الأصل وارتقت لتصبح من رقصات البلاط . وكانت تشكّل الحركة الثالثة من الصوناتة الكلاسيكية والسيمفونية أيام هايدن وموتسارت ، وقد استبدل بها بيتهوڤن فى سيمفونياته صيغة السكرتسو Scherzo [ م .م .ث ] .

( ٥٥ ) Prototype النموذج الأصلي هو النموذج الذى يُنْسج على منواله فى التصميم أصلاً [ م .م .ث ] .

( ٥٦ ) Book of Hours كتاب الساعات أو صلوات السواعي ، ويضم قواعد لتلاوة الصلوات والأواشي فى أوقات محددة معلومة شكّلت مواعيد الصلاة والشعائر [ م .م .ث ] .

( ٥٧ ) Masque تمثيلية الأقنعة طالعنا بها النصف الأول من القرن السابع عشر فى إنجلترا وكانت تتخذ لوناً من ألوان الترويح فى البلاط الملكي . ولم تكن أصيلة فى إنجلترا بل كانت مما وفد إليها ، وكُتب لها الازدهار فى أخريات أيام الملكة إليزابيث وبقيت كذلك مزدهرة فى عهد چيمس الأول ثم إذا هى تتطور فتبلغ الذروة أيام شارل الأول وكان من أكثر الناس إعجاباً بها . وهى مزيج من التلاوة الشعرية والتمثيل الراقص تشترك فيها الشخصيات المقنّعة والمتنكّرة وتتخللها المواكب الرمزية والأغاني والخطب الأدبية ومسرحيات الجان Feerie . هذا إلى ما كانت تتّسم به من بذخ فى الثياب والمناظر الخلابة ، حيث تتقدم الشخصيات المقنّعة بمصاحبة حَمَلَة المشاعل لأداء رقصات مرحة ، تُقدَّم بعدها تمثيلية غنائية قصيرة ثم تنتحي جانباً تاركة مكانها لممثلين محترفين يؤدون مسرحية لا تكاد تنتهي حتى ترتد الشخصيات المقنّعة إلى مكانها لتُلقي أنشودة الوداع . وإذ كانت التمثيلية المقنّعة خاصة بالترويح عن الطبقة الأرستقراطية والوافدين إلى إنجلترا من كبار الزوار ، لهذا لم يُدَّخر وسعٌ فى الإنفاق عليها ، وقد بلغت من الأهمية الدبلوماسية ما جعل السفراء الأجانب يلجأون إلى شتّى الوسائل للظفر بالدعوة إلى مثل هذه المناسبات . وكانت الآلات المسرحية فيها

تُستخدم للإيهام والخدع المسرحية وتحريك المناظر بما فى ذلك حركة الجبال وازدهار الأشجار وسير السّحب التى يهبط من خلالها الإله من الآلة Deus ex machina ، وكان معظم هذه الآلات من تصميم المهندس المسرحي العظيم إنيجوجونز ( ١٥٧٣ ـ ١٦٥٢ ) Inigo Jones حتى باتت التمثيليات الإنجليزية المقنّعة ذات أثر عميق فى الأوبرا الفرنسية الراقصة التى انبثق عنها الباليه الكلاسيكي . وتمثيليات الأقنعة أقلّ ما تكون صلة بالعنصر الدرامي ، وتنتظم غالباً شخصيات أو موضوعات أسطورية أو رمزية تحمل بين طيّاتها الثناء والتقريظ للمضيف الملكي ، على حين يكون الحدث الدرامي مجرد وسيلة لعرض الأحداث وظهور الراقصين والراقصات بأقنعتهم . وقد يتخلل ظهورهم « المسرحية المقنّعة المضادة » antimasque ، وهى فاصل قصير مشحون بالفكاهات المستهترة والإيماءات الساخرة والمشوِّهة للمسرحية المقنّعة الرئيسية ، وهو ما استحدثه بن چونسون Ben Jonson أعظم كتاب تمثيليات الأقنعة .

وكان المشاركون فى هذا النوع من التمثيليات من السادة الوجهاء أو من الأسر المالكة . وأقدم نموذج لتمثيلية الأقنعة هو تمثيلية « پروتيوس والجلمود الصلد » Proteus and the Adamantine التى عرضت بلندن عام ١٥٩٤ وكيل فيها الثناء للملكة إليزابث . ومن أشهر مؤلفي النصوص الموسيقية لهذه التمثيليات توماس كامپيون ١٥٦٧ ـ ١٦٢٠ Thomas Campion وهنري پيرسيل ( ١٦٥٨ ـ ١٦٩٥ ) Henry Purcell وهنري لوز ( ١٥٩٦ ـ ١٦٦٢ ) Henry Lawes الذى ألّف موسيقى تمثيلية الأقنعة المسمّاة « كوموس » ( ١٦٣٤ ) Comus للشاعر چون ملتون ( ١٦٠٨ ـ ١٦٧٤ ) John Milton الذى اعتمد فيها أكثر ما اعتمد على الشِّعر لا على المناظر والعروض الخلاّبة . وكان ثمة مؤلفون فى عهد الملكة إليزابث اقتبسوا بعض العناصر من تمثيليات الأقنعة فأدخلوها على المسرحيات الشعبية ، وهو ما نراه فى مسرحية « العاصفة » The Tempest لشكسپير . غير أنه مع اندلاع الحرب الأهلية وإغلاق المسارح عام ١٦٤٢ اختفى هذا اللون من الترفيه . [ م .م .ث ] .

( ٥٨ ) Woodcuts هو الحفر بمكاشط صلبة تختلف حجماً وشكلاً وتدبيباً فتكشط السطح الأملس للخشب . وبعد ذلك تُمرّر الأسطوانة المشبعة بالحبر الذى يعلق على السطح البارز ، ثم يُضغط الورق عليها فتنطبع الصورة بشكل عكسي [ م .م .ث ] .

( ٥٩ ) Charles Quint الإمبراطور شارل الخامس ( ١٥٠٠ ـ ١٥٥٨ ) إمبراطور وملك إسپانيا ، ورث امبراطورية لا تغرب عنها الشمس ، فملك الأراضي الواطئة ولوكسمبورج . وبعد موت الإمبراطور مكسميليان الأول ( ١٥١٩ ) ورث أراضي الهاپسبورج وانتخب امبراطورا .

( ٦٠ ) Etching الطباعة بطريقة الحفر [ أو الخدش بالإبرة . نوع من أنواع حفر الرسوم على صفحات معدنية من الزنك أو النحاس بعد تغطيتها بطبقة شمعية أو برنيقية تشقّها أداة الحفر ، وهى سنّ مدببة رفيعة . ثم تُغمر الصفحة بطناً لوجهٍ فى الحامض الذى يتخلّل الخدوش فينفذ إلى السطح المعدني ليغور فى مواضع تلك الأخاديد . وينزع الفنان الطبقة الشمعية ويغسل الصفحة لإزالة آثار الأحماض ، ثم تُمرّر الأسطوانة المشبعة بالحبر على الصفحة المعدنية حتى تمتلئ الفجوات الغائرة بالحبر الذى يبقى فيها . وبعدها يُجفّف السطح الخارجي ، وبهذا تصبح الصفحة صالحة للطباعة فتوضع فى المكبس لتنطبع الأخاديد المشبعة بالأحبار على سطح الورقة . [ م .م .ث ] .

( ٦١ ) Golden Section قانون النسبة الذهبية هو قانون هندسي يوناني قديم بقى قرونا طويلة أساسا لتوافق النسب فى الطبيعة والفن . وتقضي النسبة الذهبية بأن تكون نسبة القسم الأكبر من مساحة ما إلى المجموع الكلي لتلك المساحة تعادل نسبة القسم الأصغر إلى القسم الأكبر [ م .م .ث ] .

( ٦٢ ) أو سفينة المجانين Harrenschiff كتبها بالألمانية سباستيان برانت ( ١٤٥٧ ـ ١٥٢١ ) Sebastian Brant . وقد نشرت هذه القصة فى عام ١٤٩٤ فى شكل قصة رمزية عن سفينة تحمل عدداً من المجانين ويقودها ملاّحون بلهاء إلى فردوس المجانين المسمّى « ناراجونيا » . ويستعرض المؤلف فيها عيوب عصره السياسية والأخلاقية ويتناولها بالهجاء فى صورة مجازية . وتعدّ هذه القصة من أكثر النصوص الأدبية تأثيراً على الأذهان فى إعدادها لتقبّل حركة الإصلاح الديني البروتستانتية .

( ٦٣ ) Danse macabre : ترجع فكرة قيام ممثل أو عازف بأداء يستنهض فيه الناس على الرقص الرامز إلى الموت إلى عهد زمني ممعن فى القدم . وكان الموسيقي الذى يرمز إلى الموت وهو يعزف بينما الناس من كل فئة ونوع يرقصون على أنغامه أمراً مألوفاً فى الكثير من بقاع أوربا خلال العصور الوسطى . وقد عكف المصوّر هولباين الأصغر على نشر مجموعة تصاوير عن رقصة الموت مطبوعة بطريقة الحفر على الخشب Woodcut فى عام ١٥٣٨ بمدينة بازل السويسرية لقيت نجاحاً منقطع النظير . وثمة باليهات وقصائد سيمفونية تنبني على هذا الموضوع الرهيب . وقد قامت فكرة تحريك رمز الموت فى صورة حيّة أمام مشاهدي العروض الفنية على هدف أخلاقي سام هو حتمية لقاء الموت الذى لا مفر منه والذى يتساوى أمامه الجميع دون تفرقة بين فئة اجتماعية وأخرى . وهو ما يمكن أن يشكّل نوعاً من الوازع الروحي لحثّ الناس على السعى نحو الخير والتحلّل من شرور النفس وآثامها . على أن الكتّاب والفنانين قد أفادوا من هذا الإطار ليشيعوا فى أعمالهم الأدبية والفنية نوعاً من السخرية بنماذج من الشعب لا تحظى برضائهم وخاصة من القادة والحكّام ، وهو ما أضفى على هذه الأعمال بُعداً اجتماعياً إضافياً منحها قدراً كبيراً من الثراء . [ م .م .ث ] .

( ٦٤ ) St. Catherine ولدت بالإسكندرية خلال القرن الثالث وكانت تنحدر من إحدى الأسر النبيلة وقبيل

تعميدها رأت مريم العذراء فى الحلم حاملة يسوع الطفل على ذراعيها وهى تطلب منه أن يتخذ من كاترين خادمة ، فأشاح بوجهه قائلاً إن جمالها مايزال منقوصاً . وبعد استيقاظها حارت كيف تنال رضاء يسوع وهى بالفعل جميلة مثقّفة . وبعد عمادها ظهر لها يسوع فى الحلم من جديد واتخذها زوجة له فى السماء ودسّ فى أصبعها خاتماً ، وما كادت تنهض من فراشها حتى وجدت الخاتم حول أصبعها فظلّت تحمله طوال حياتها .
وكان مكسيمين الثاني شريك الإمبراطور قسطنطين فى الحكم قد اتخذ من الإسكندرية عاصمة له وتعهّد بالقضاء على المسيحيين . وكانت كاترين قد كرّست حياتها للتبشير بالدين الجديد ، وحاولت جهدها مع الامبراطور نفسه علّها تهديه وتفتح قلبه لنور الإيمان لكنه أبى وجمع لها الفلاسفة لتسفيه ما تنادي به ، فإذا هم يقتنعون بما تبشّر به ويدخلون فى المسيحية أفواجاً ، فأمر الإمبراطور بضرب رؤوسهم وسجنها مع حرمانها من الطعام ، فإذا الملائكة يأتونها بما تحتاج إليه من طعام .

وقد وفّقت كاترين إلى اجتذاب زوجة الإمبراطور وحاشيتها إلى صفّها ، فاستشاط مكسيمين غيظاً وأمر بإعدام كافة المسيحيين باستثناء القديسة التى شغف بجمالها وعرض عليها الزواج منه لتصبح إمبراطورة . ولما أبت أمر بشدّها بين عجلات أربع وبإلقائها فوق المسامير المدبّبة حتى تهلك . وبينما كانوا يوقعون عليها حكم الإعدام إذا السماء تمطر شواظ من نار أحرقت العجلات ، فقطعوا رأسها . وإذ كانت القديسة كاترين هى الزوجة السماوية للمسيح وشفيعة الصبايا اهتم فنانو عصر النهضة بتسجيل مشهد زواجها ومشهد إعدامها الذى لا يخلو على الدوام من عجلة . وغالباً ما تصوّر القديسة كاترين والتاج يعلو هامتها ، حاملة غصن النخيل علامة نصرها أو سيفاً هو أداة شهادتها ، كما قد تحمل كتاباً دلالة على غزارة علمها .
[ م .م .ث ] .

( ٦٥ ) Presentation in the Temple . بعد ميلاد المسيح بأيام ثمانية قُدّم المسيح إلى الهيكل لختانه وفقاً لشريعة موسى .

( ٦٦ ) Impasto التكثيف اللوني أو التصوير بالفرشاة المشبعة هو استخدام العجينة اللونية Pigment بكثافات مختلفة فتبدو آثار مسّ شعيرات الفرشاة أو حدّ السكين على اللوحة [ م .م .ث ] .

( ٦٧ ) Musketeer Pictures .

( ٦٨ ) « فى تلك الساعة ظهرت يد الإنسان وكتبت بازاء النبراس على مكلّس حائط قصر الملك ، والملك ينظر طرف اليد الكاتبة . حينئذ تغيّرت هيئة الملك وأفزعته أفكاره ( سفر دانيال ٥ : ٥ ) .

( ٦٩ ) Pointillism هى امتداد للإنطباعية فى التصوير . ويلتزم فيها حسبان التجاور بين النقط والبقع اللونية فوق اللوحة المصوّرة . فيكون ثمة امتزاج بين هذه الألوان أساسه نظرية اختلاط الألوان فى مرأى البصر .
[ م .م .ث ] .

( ٧٠ ) Agincourt معركة أزينكور فى ٢٥ أكتوبر ١٤١٥ انتصر فيها جيش إنجليزي صغير بقيادة الملك هنري الخامس عشر على جيش فرنسي ضخم بقيادة شارل دالبرت خلال حروب المائة عام .

( ٧١ ) Queen of Heaven تظهر مريم فى هذا المشهد واقفة وفى موطئ قدميها هلال يرمز إلى القمر معتمرة بتاج ملكة السماء الذى يحمل عادة إثنى عشر كوكباً وفق ما جاء فى سفر رؤيا يوحنا اللاهوتي ( ١٢ : ١ ) : « وظهرت آية عظيمة فى السماء امرأة متسربلة بالشمس والقمر تحت رجليها ، وعلى رأسها إكليل من إثنى عشر كوكباً » . [ م .م .ث ] .

( ٧٢ ) Lassaigne, Jacque: *Flemish Painting. The Century of Van Eyck,* Skira, Geneva 1957

( ٧٣ ) Abstract expressionism التعبير التجريدي هو تعبير مرتجل غير ذى وحدة أو موضوع عما يعتلج فى النفس أو يعتمل فى الفؤاد ، يجمع ما يتوفر للفنان من عناصر تشكيلية تجريدية دون التزام بشيء ما ، ومراعى فيه ما يكون له من أثر فى المشاهد .
[ م .م .ث ] .

( ٧٤ ) St. Ursula من قديسات القرن الخامس ولدت بإقليم بريتانىْ فى شمال غربي فرنسا ابنة لملك مسيحي . وقد وهبها الله جمالاً فائقاً وذكاء بلا حدود فأخذ يتقدم إليها الخاطبون من كل حدب وصوب فكانت تردّهم حتى إذا أرسل ملك إنجلترا يخطبها لابنه وولى عهده كونون Conon أبلغت سفراءه قبولها الزواج منه على أن يحقق لها شروطاً ثلاثة : أولها أن يخصّها بعشر وصيفات عذراوات من النبيلات على أن يكون لكل واحدة منهن ألف جارية ، كما طلبت لنفسها ألف جارية . وثانيها أن يمهلها ثلاثة أعوام تزور خلالها مزارات القديسين المسيحيين . وثالثها أن يعتنق الأمير كونون وحاشيته المسيحية لأنها لا تستطيع الزواج من وثني . وقد قدّمت هذه الشروط الغريبة مؤمنة بعدم إستجابة أحد لها . غير أن جمالها وذكاءها تركا أثرهما فى السفراء إلى الحد الذى جعل كونون وأباه يقبلان شروطها ، فاجتمع لها أحد عشر ألف عذراء تكوّن حاشيتها ، وعزم كونون أن يلقاها أثناء حجّها لروما . وعند وصولها إلى كولونيا كانت قبائل الهون تحاصرها فإذا أورسولا وحاشيتها تسقط فى أيدي الهون الذين أعملوا فى الحاشية الذبح والتقتيل حتى أتوا عليها جميعاً . وبعدها عرض قائد الهون على أورسولا أن ينقذ حياتها مقابل قبولها الزواج منه ، وإذ رفضت عرضه سدّد إليها ثلاثة سهام أودت بحياتها . وتمثّل أورسولا فى الفن أميرة متوّجة رمزها السهم وقد أمسكت بعصا الحجاج التى يرفرف عليها بيرق أبيض ذو صليب أحمر ، وعادة ما تبدو محاطة بحاشيتها .
[ م .م .ث ] .

( ٧٥ ) مارّه اسم عبري معناه مرارة وهو موضع فى بريّة شور

وإيثام على بعد ثلاثة أيام من موضع عبور بني إسرائيل البحر ( سفر العدد . إصحاح ٣٣ : ٨و٩ ) ، وكان فيها ينبوع مرّ جعله موسى عذباً بطرحه فيه شجرة أراه الربّ إياها ( سفر الخروج . إصحاح ١٥ : ٢٣_٢٥ ) . ويظن بعضهم أن مارّة عند عين حوّاره فى وادي الإمارة ، وماء هذه العين شديد المرارة ، ويظن آخرون أنها عيون موسى حيثما توجد عيون مرّة وعيون حلوة . [ قاموس الكتاب المقدس . بيروت مجمع الكنائس فى الشرق الأدنى ١٩٧١ ] .

( ٧٦ ) Combe, Jacques: *Jerome Bosch*. Paris 1946.
Tolnay, Charle de: *Hieronymus Bosch*. Basel. 1937.

( ٧٧ ) أو مديح الجنون [ ١٥٠٩ Desiderius Erasmus: *Encomium moriae (Praise of Folly)* كتبه باللاتينية ديزيديريوس إرازموس وترجم إلى كافة اللغات الأوربية ، ويعدّ من بين أشهر نماذج أدب المجانين Folly literature ، وهو هجاء يعتمد على الرمز والذم الذى يشبه المدح .

( ٧٨ ) Ecce Homo « هوذا الرجل » هى العبارة التى نطق بها بيلاطس الحاكم الروماني عندما خرج إلى كهنة اليهود بيسوع متوَّجاً بإكليل الشوك ومرتدياً ثوب الأرجوان ، فصرخوا قائلين اصلبه اصلبه . ويصوّر هذا المشهد المسيح مكللاً بتاج الشوك وبيده القصبة وكأنها الصولجان ، ويعدّ واحداً من مشاهد آلام المسيح الشهيرة .

( ٧٩ ) انظر : أوفيد : فن الهوى ترجمة كاتب هذه السطور ، الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثالثة ١٩٩٢ .

( ٨٠ ) Pantomime . التمثيل الإيمائي . الإيمائية الصامتة . لم يكن المسرح فى أثينا الديمقراطية فى حقيقته مسرحاً شعبياً ، فمع أن المأساة كانت من إبداع الديمقراطية الأثينية إلا أنها جاءت ديمقراطية العرض أرستقراطية الموضوع ، تحرص على نشر نموذج الإنسان الفريد بقلبه الكبير ومثله العليا خيراً وجمالاً ، كما كان جمهوره فى الأغلب من الفئات الحاكمة ، وجوائزه تُمنح بواسطة موظفين يخضعون فى تصرفاتهم أساساً للاعتبارات السياسية . ولم يكن هناك مسرح شعبي حقيقي غير التمثيل الإيمائي « پانتوميم » المحروم من إعانة الدولة ، فارتبط بجماهير الشعب حيث استمد موضوعاته من حياة بسطاء الناس وواقعهم ، ومال إلى الترفيه عنهم لا إلى تربيتهم وتثقيفهم . وإلى ذلك فقد كان غزير المادة متنوّع الموضوعات ، غير أن تراثه كله قد ضاع للأسف . وأغلب الظن أن هذا المسرح الشعبي كان أسبق على التراجيديا ، وأنه ارتبط برقصات السحر الرمزية وبشعائر الصيد ومراسم الجنازات .
ويعتمد المسرح الإيمائي على التمثيل الصامت بالإيحاء والحركة بدلاً من الكلام وتعبيراً عن العواطف والانفعالات ، وكان تلقائياً فى معظم بنائه وحواره ، زاخراً بالحركات والإيماءات البذيئة المفحشة ، مستهدفاً استدرار الضحك ، موحياً بالعربدة والمجون يتلقّف موضوعاته من أحداث الحياة اليومية وأساطير الآلهة والأبطال هازئاً بهم ساخراً من مكانتهم . وقد استطاع الرومان على عكس اليونانيين الارتقاء بالتمثيل الإيمائي الدارج الذى اعتمد على التعبير بملامح الوجه دون استخدام الأقنعة . ولمّا كانت الأقنعة تخفي التعبيرات بملامح الوجه لجأ الممثلون إلى التعبير عن انفعالاتهم المختلفة فى المسرحيات التى تستخدم الأقنعة كالمأساة والملهاة إلى الحركات والإيماءات . وإذ كان أكثر الممثلين من العبيد فقد كانوا أكثر خضوعاً للنظام الصارم المستبد ، يعرّضون أنفسهم للأذى إذا لم يؤدّوا أدوارهم على الوجه المرضي .
وقد نما فن الپانتوميم كعرض مسرحي ترويحي يتّسم بالأبّهة الأخّاذة بإنجلترا فى مطلع القرن الثامن عشر ، واقتضت القصة التى يتناولها وتضم الغناء والرقص استخدام شخصيات من الأساطير الكلاسيكية ومن الملهاة المرتجلة Commedia dell arte . وتظفر هذه العروض عادة بإخراج حافل باذخ متقن يزخر باستخدام الآلات المسرحية والمناظر المتغيّرة . ولاتزال مسرحيات الپانتوميم تؤدّى فى إنجلترا أثناء عروض « عيد الميلاد » الترفيهية التى يؤمّها الأطفال بصفة خاصة والكبار . وكذا بُعث فن الپانتوميم فى القرن العشرين من خلال فن الباليه . والپانتوميم الحديث هو عرض صامت يشمل مشاهد بالإيماء الصامت والحركة الإيقاعية . [ م .م .م .ث ] .

( ٨١ ) ماري ده مديتشي ( ١٥٧٣ _ ١٦٤٢ ) إبنة فرنشسكو الأول ده مديتشي دوق توسكانيا . وقد وقع عليها اختيار هنري الرابع ملك فرنسا للزواج بها كي تُنجب له بعد أن طلّق زوجته العاقر ، لعل مهرها الباهظ الصادر عن آل مديتشي أثرياء فلورنسا ينعش الاقتصاد الفرنسي . وقد تم عقد القران فى فلورنسا بالتفويض عام ١٦٠٠ ، فأنجبت له ستة أطفال . غير أن خيانات هنري الغرامية ما لبثت أن أفسدت العلاقة الزوجية . ومع ذلك جرى تتويجها بوصفها ملكة فرنسا فى ١٣ مايو ١٦١٠ قبل يوم واحد من اغتيال زوجها . وكان من الطبيعي أن تُعيَّن وصيّةً على ابنها الصغير لويس ١٣ على الرغم من أن فريقا من أفراد البلاط اشتم رائحة التآمر من جانبها فى مصرع الملك . وكوصيّة على العرش سلكت سبيلا مضاداً لسياسة زوجها ، فإذا هى تصادق إسبانيا بعد أن كان هنري يُعاديها ، كما بدّدت إيرادات الدولة ، وعاملت الأمراء المتمرّدين بقسوة متناهية . وبالرغم من أن ابنها لويس ١٣ كان قد بلغ السنّ القانونية التى تخوّل له مباشرة سلطاته استمرت أمه تمارس الحكم نيابة عنه ، وكان مستشارها الأول ريشيليو الذى آزرته للحصول على لقب كاردينال ثم ما لبثت أن انقلبت عليه فى عام ١٦٢٨ حتى غدت أشدّ خصومه بعد أن فسّرت خدماته المخلصة للويس ١٣ بمثابة خيانة لها ونكران لجميلها . ولم تكفّ عن دسائسها ومؤامراتها إلى أن نُفيت إلى كومپيين ، ففرّت عام ١٦٣١ لاجئة إلى بروكسل فى الأراضي الواطئة التابعة لإسپانيا وقتذاك ، ولم تعد بعدها قط إلى فرنسا وماتت معدمة معوزة فى مدينة كولونيا عام ١٦٤٢ .

( ٨٢ ) Janus أحد آلهة إيطاليا القُدَماء وحارسُ الأبواب والنوافذ وربُّ البدْءِ ، مثّل الشّهر الذى تبدأُ به السَّنةُ وهو يناير المشتق من اسمه Januarius ، وكذا بدء الشهر وبدء الساعة وبدأ الخلق . ويَروي ڤرچيل أنه كان ملك لاتيوم الذى شيَّد قلعةَ چانيكولي فوقَ التلِّ المعروف باسمه فى روما . ويُمثَّل دائماً ذا وجهَيْن ، كان أحُدهما أوّلاً ملتحياً والآخر حليقاً رمْزاً للشمسِ والقمر ، ثم أصبح فيما بعد هذان الوجهان ملتحِيَيْن ، وفى يمينه مفتاح وحين سُكَّت النقود صوّرته بوجهَيْنِ مستديرين . [ م .م .م .ث ] .

( ٨٣ ) انظر أوڤيد . فن الهوى . ترجمة كاتب هذه السطور . الهيئة المصرية العامة للكتاب . الطبعة الثالثة ١٩٩٢ .

( ٨٤ ) Focillon, Henri. *Vie des Formes*, 1934.

( ٨٥ ) Dandyism الغندورية هى المبالغة فى التأنّق والتكلّف ( معجم المصطلحات الأدبية للدكتور مجدى وهبه ) .

( ٨٦ ) عندما شبّ أدونيس فُتنت ڤينوس بجماله ، فلقد كان كيوبيد وهو يحمل جعبة سهام الحب قد أخذ يقبّل أمه ڤينوس فإذا به يخدش عن غير قصد أعلى صدرها بطرف سهم كان يطلّ من جعبته . فدفعت ڤينوس بابنها بعيداً حين أحسّت ألم الجرح الذى لم تدرك لأول وهلة مدى عمقه ، غير أن افتنانها بجمال أدونيس ملك عليها كل مشاعرها . [ انظر « مسخ الكائنات » لأوڤيد ، الكتاب العاشر . ترجمة كاتب هذه السطور ] .

( ٨٧ ) اكتشف هيرمافروديتوس بِرْكةً صافية المياه تسكن بها حورية تدعى سالماكيس لا تحذق إطلاق السّهام ولا سرعة العدْو ولا عمل لها غير الاستحمام وتصفيف شعرها محملقة فى الماء الصافي تتأمل على صفحته جمالها ملتفةً بغلالة رقيقة مستلقيةً على فراش من أوراق غضّة وأعشاب ليّنة . وحين وقع نظرها على الصّبي هيرمافروديتوس أحسّت لهفة إلى الاستئثار به فدعته كي ينعم معها بالحب أو لتكون عروسه . فتورّد وجه الفتى حياء إذ لم يكن قد عرف الحب بعد ، فألحّت الحورية لتقبّله ولو قبلات أخوية فأبى . وتوارت سالماكيس خلف أكمة كثيفة ومضت ترقبه . وحين اطمأن الفتى إلى أنه بات وحده اقترب من البركة ومدّ قدميه إلى الماء كاشفاً عن ساقيه ، وأغراه الماء فخلع ملابسه ، وما أن فعل حتى ذهب جمال جسده العارى بلبّ الحورية ، وقفز إلى الماء ، فخلعت هى الأخرى ثيابها وقفزت وراءه وطوّقته بجسدها كله قائلة : « قاوم ما شئت ولتمنحني الآلهة أمنيتي فلا يأتي يوم ينفصل فيه هذا الغلام عني أو أنفصل عنه » ، واستجابت الآلهة وحققت لها أمنيتها واتّحد جسداهما الملتصقان وأصبحا شخصاً واحد لا ندري أهما ذكر أم أنثى أو أنهما شئ واحد معاً [ انظر « مسخ الكائنات » لأوڤيد . ترجمة كاتب هذه السطور . الكتاب الرابع ] .

# ثبت ببليوجرافى لصاحب هذه الدراسة

• موسوعة تاريخ الفن: العين تسمع والأذن ترى*.

١ ـ الفن المصرى: العمارة — دراسة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة ثالثة ١٩٩٨

٢ ـ الفن المصرى: النحت والتصوير — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٢ — طبعة ثانية ١٩٩٨

٣ ـ الفن المصرى القديم: الفن السكندرى والقبطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٦ . — طبعة ثالثة ١٩٩٩

٤ ـ الفن العراقى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٤

٥ ـ التصوير الإسلامى الدينى والعربى — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨

٦ ـ التصوير الإسلامى الفارسى والتركى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٣

٧ ـ الفن الإغريقى — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩٨

٨ ـ الفن الفارسى القديم — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٩

٩ ـ فنون عصر النهضة — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٨
الرنيسانس — طبعة ثانية ١٩٩٦
الباروك — طبعة ثانية ١٩٩٧
الروكوكو — طبعة ثانية ١٩٩٨

١٠ ـ الفن الرومانى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١

١١ ـ الفن البيزنطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢

١٢ ـ فنون العصور الوسطى — دراسة . طبعة أولى ١٩٩٢

١٣ ـ التصوير المغولى الإسلامى فى الهند — دراسة . طبعة أولى ١٩٩١

١٤ ـ الزمن ونسيج النغم (من نشيد أبوللو إلى تورانجاليلا) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٦

١٥ ـ القيم الجمالية فى العمارة الإسلامية — دراسة . طبعة أولى ١٩٨١ — طبعة ثانية ١٩٩١

١٦ ـ الإغريق بين الأسطورة والإبداع — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٨ — طبعة ثانية ١٩٩٢

١٧ ـ ميكلانجلو — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٠

١٨ ـ فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٧٤ — طبعة ثانية ١٩٩٢

١٩ ـ معراج نامة [أثر إسلامى مصور] — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٨٧

• أعمال الشاعر أوڤيد

٢٠ ـ ميتامور فوزيس [مسخ الكائنات] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧١ — طبعة رابعة ١٩٩٧ — مكتبة الأسرة ـ طبعة خامسة ١٩٩٧

٢١ ـ آرس أماتوريا [فن الهوى] — ترجمة . طبعة أولى ١٩٧٣ — طبعة رابعة ١٩٩٨

• أعمال جبران خليل جبران

٢٢ ـ النبى: لجبران خليل خبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٩ — طبعة تاسعة ١٩٩٨

٢٣ ـ حديقة النبى: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة ثامنة ١٩٩٨

٢٤ ـ عيسى ابن الإنسان: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٢ — طبعة خامسة ١٩٩٨

٢٥ ـ رمل وزبد: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٣ — طبعة خامسة ١٩٩٨

٢٦ ـ أرباب الأرض: لجبران خليل جبران — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة رابعة ١٩٩٨

٢٧ ـ روائع جبران خليل جبران، الأعمال المتكاملة — ترجمة . طبعة أولى ١٩٨٠ — طبعة ثانية ١٩٩٠

٢٨ ـ كتاب المعارف لابن قتيبة — دراسة وتحقيق . طبعة أولى ١٩٦٠ — طبعة سادسة ١٩٩٢

٢٩ ـ مولع بڤاجنر: لبرنارد شو — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٥ — طبعة ثانية ١٩٩٢

٣٠ ـ مولع حذر بڤاجنر — دراسة . طبعة أولى ١٩٧٥ — نقدية . طبعة ثالثة ١٩٩٣

٣١ ـ المسرح المصرى القديم: لإتيين دريوتون — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٧ — طبعة ثانية ١٩٨٩

٣٢ ـ إنسان العصر يتوّج رمسيس — تأليف . طبعة أولى ١٩٧١

٣٣ ـ فرنسا والفرنسيون على لسان الرائد طومسون لبييردانينوس — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٤ — طبعة ثانية ١٩٨٩

٣٤ ـ إعصار من الشرق أو جنكيز خان — تأليف . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة خامسة ١٩٩٢

٣٥ ـ العودة إلى الإيمان: لهنرى لنك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٠ — طبعة رابعة ١٩٩٦

٣٦ ـ السيد آدم: لپات فرانك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٨ — طبعة ثانية ١٩٦٥

٣٧ ـ سروال القس: لثورن سميث — ترجمة . طبعة أولى ١٩٥٢ — طبعة ثانية ١٩٧٦

٣٨ ـ الحرب الميكانيكية: للجنرال فولر — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٢ — طبعة ثانية ١٩٥٢

٣٩ ـ قائد البانزر: للجنرال جوديريان — ترجمة . طبعة أولى ١٩٦٠

٤٠ ـ حرب التحرير — تأليف . طبعة أولى ١٩٥١ — بالمشاركة . طبعة ثانية ١٩٦٧

٤١ ـ تربية الطفل من الوجهة النفسية — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٤ — بالمشاركة .

٤٢ ـ علم النفس فى خدمتك — ترجمة . طبعة أولى ١٩٤٥ — بالمشاركة .

٤٣ ـ مصر فى عيون الغرباء من الرحالة والفنانين والأدباء (١٨٠٠ ـ ١٩٠٠) — دراسة . طبعة أولى ١٩٨٤ — طبعة ثانية ١٩٩٨

٤٤ ـ مذكراتى فى السياسة والثقافة — تأليف طبعة أولى ١٩٨٨ — طبعة ثالثة ١٩٩٨

٤٥ ـ المعجم الموسوعى للمصطلحات الثقافية [إنجليزى ـ فرنسى ـ عربى] — إعداد وتحرير . طبعة أولى ١٩٩٠

بالفرنسية

٤٦ ـ **Ramsès Re-Couronné: Hommage Vivant au Pharaon Mort,** "UNESCO" 1974.

بالإنجليزية

٤٧ ـ **In The Minds of Men. Protection and Development of Mankind's Cultural Heritage** "UNESCO" 1972.

٤٨ ـ **The Muslim Painter and the Divine. The Persian Impact on Islamic Religious Painting.** Rainbird Publishing Group, Park Lane Publishing Press. London 1981.

٤٩ ـ **The Miraj-Nameh: A Masterpiece of Islamic Painting.** Pyramid Studies and other Essays presented to. I.E.S. Edwards. The Egypt Exploration Society. London 1988.

أبحـاث

* ـ **The Portrayal of the Prophet.** The Times Literary Supplement December 1976.

* ـ **Problématique de la Figuration dans l'art Islamique.- La Figuration Sacrée.- La Figuration Profane.- Plastique et Musique dans l'Art pharaonique.- Wagner entre la théorie et l'application.**
سلسلة محاضرات ألقيت بالكوليج ده فرانس بباريس خلال شهرى يناير ومارس ١٩٧٣ .
Annuaire du Collège de France 73e Année Paris, 11, Place Marcelin-Berthelot 1973.

* ـ **المشاكل المعاصرة للفنون العربية.** مؤتمر منظمة اليونسكو المنعقد بمدينة الحمامات . تونس ١٩٧٤ .

* ـ **حرية الفنان.** نشر بمجلة عالم الفكر . المجلد الرابع يناير ١٩٧٤ . الكويت .

* ـ **رعاية الدولة للثقافة والفنون.** محاضرة ألقيت بنادى الجسرة الثقافى بالدوحة (دولة قطر) فبراير ١٩٨٩ .

* ـ **إطلالة على التصوير الإسلامي: العربي والفارسي والتركي والمغولي.** محاضرة ألقيت بالمجمع الثقافي . أبو ظبى . أبريل ١٩٩١ .

* ـ **سبيل إلى تعميم مدن التكنولوجيا «تكنوپوليس» فى العالم العربي.** بحث مقدم إلى « ندوة العالم العربي أمام التحدي العلمي والتكنولوجي » . معهد العالم العربي بباريس . يونية ١٩٩٠ .

* ـ **الدولة والثقافة. وجهة نظر من خلال التجربة.** محاضرة ألقيت بندوة الثقافة والعلوم بدبيّ . نوفمبر ١٩٩٣ .

* ـ **التصوير الإسلامي بين الإباحة والتحريم .** بحث ألقى فى الدورة العاشرة لمؤتمر المجمع الملكى لبحوث الحضارة الإسلامية بعمّان . الأردن فى المدة من ٥ إلى ٧ يولية ١٩٩٥ .

* ـ **تساؤلات حول هويّة التصاوير الجدارية فى پايستوم.** بحث ألقى فى مؤتمر « مصر فى إيطاليا منذ القدم حتى العصور الوسطى » المنعقد بروما فى المدة من ١٣ إلى ١٩ نوفمبر ١٩٩٥ .

* ـ **الفن والحياة.** محاضرة ألقيت ببهو قاعة الاحتفالات الكبرى بجامعة القاهرة فى ٦ مارس ١٩٩٦ ، ثم فى المجمع الثقافي . أبو ظبى . أبريل ١٩٩٦ .

* ـ **فنون عصر النهضة.** محاضرة ألقيت بمركز تكنولوجيا المعلومات للحفاظ علي التراث التابع للمركز الإقليمي لتكنولوجيا المعلومات وهندسة البرامج . مارس ١٩٩٧ .

* ـ **التطهّر النفسي من خلا ل الفن.** محاضرة ألقيت بدعوة من مجلة الطب النفسي [محاضرة عكاشة] بفندق مريديان القاهرة . يوليه ١٩٩٧ .

تحـت الطبـع

**موسوعة التصوير الإسلامي** (مكتبة لبنان . لونجمان . بيروت) ١٩٩٨ .

* الصور الملونة بالأجزاء التسعة الأولى من هذه الموسوعة طبعت بمؤسسة رينبرد للطباعة بلندن على نفقة المنظمة الدولية للتربية والعلوم والثقافة « يونسكو » .

## Bibliography


Antal, Fredrich: **Hogarth.** Routledge & Kegan Paul London 1962.

Allix, André et alii: **Les Merveilles du Monde.** Hachette, Paris 1957.

Artamonov, M: **The Hermitage Museum.** Leningrad.

Bacci, M: **Leonarde de Vinci.** Grands Peintres. Hachette.

Bar Portoghesé: **Roma Barocca.** Carlo Bestetti, Roma.

Barbin, Pierre: **Versailles, Palais d'Images.**

Baschet, Jacques: **Pour une Renaissance de la Peinture Française.** Edition S.N.E.P. Paris.

Bazin, Germain: **A Concise History of Art.** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Baroque and Rococo:** Thames and Hudson.

Bazin, Germain: **Le Message de L'Absolu.** Hachette, Paris. 1964.

Bernardi, Marziani: **Capolavori d'Arte in Piemonte.**

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Venetian and North Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Italian Painters of the Renaissance. Florentine and Central Italian Schools.** Phaidon.

Berenson, Bernard: **Seeing and knowing.** Evelyn, Adams.

Bermet, Daniel: **Bruegel.** Club d'Art Bordas.

Berenee, Fred: **Botticelle.** Grands Peintres. Hachette.

Bertie, Luciano: **Paolo Uccello.** Grands Peintres. Hachette.

Benesch, Otto: **Rembrandt:** Skira.

Beguin, Sylvie: **Titien.** Flammarion. Paris, 1970.

Bindman, David: **Hogarth.** World of Art.

Bongard, Willi: **Durer today.** Internationes 1971.

Borch - Supan, Helmnt: **La Peinture Française du XVIII Siècle à la Cour de Frediric II.**

Bovini, Giuseppe: **Mosaici di Ravenna.** Silvane Editoriale d'art. Milano 1956.

Boccia, Lionello Giorgio: **Italian Armour. Le Armaturi dei Negroli.** Hoiein No 6/1993. Franco Maria Ricci editori.

Brion, Marcel: **Rembrandt:** Collection Génies et Réalités.

Brion, Marcel et alii: **Leonard de Vinci.** Collection Génies et Réalités.

Braudel, Fernand et alii: L'**Espagne au temps de Philippe II.** Collection d'Or et Réalités.

Bucci, Mario: **Giotto.** Dolphin art book.

Cage, John: **Goethe on Art.** Scolar.

Caravaggi, Roberto et alii: **Pinacoteca Vaticana.** 1992.

Cattaui, George: Baroque et **Rococo.** Arthaud.

Carrero Blanco, Luis: **El Escorial.** Octava Marvilla del Mondo. Madrid 1967.

Caizzi, Andrea et alli: **Lazio.** Electa Editrice.

Cairns, Huntington: **Masterpieces of Painting from the National Gallery of Art.** Random House 1944.

Cairns, Huntington & Walker, John: **Great Paintings from the National Gallery of Art.** Macmillan. New York. 1952.

Canton, Sanchez: **Prado.** Thames and Hudson.

Cabanne, Pierre: **Rubens.** Thames and Hudson.

Causa, R: **Velasquez.** Grands Peintres. Hachette.

Causa, R: **Murillo.** Grands Peintres. Hachette.

Chastel, André: **Renaissance Méridionale.** L'Univers des Formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: **Le Grand Atelier d'Italie.** L'Univers de formes. Gallimard. NRF.

Chastel, André: La **Crise de la Renaissance.** Skira.

Chevalier, Jean: **Dictionnaire des Symboles.** Robert Lofont.

Chatlain, Jean et Huyghe, René: **Musée du Louvre.** Hachette.

Cirici - Pellicer, Alexandre: **Les Trèsors de l'Espagne.** Skira Génève 1965.

Clark, Kenneth: **Landscape into Art.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **Looking at Pictures.** John Murray. London.

Clark, Kenneth: **The Nude.** A Pelican Book.

Clark, Kenneth: **Civilisation. A Personal View.** BBC. John Murray. London 1969.

Clark, Kenneth: **Masterpieces of Fifty Centuries.** Dutlon, New York.

Cobban, Alfred and alii: **The Eighteenth Century. Europe in the Age of Enlightenment.** Thames and Hudson. London.

Cocteau, Jean: **Les Merveilles du Monde.** Hachette.

Cornini, Guido et alii: **Raphael. In the Apartments of Julius II and Leo X.** Papal Monuments, Museums anal Galleriés. Electa.

D'Ancona. Paolo: **Giotto.** Silvana.

Daniel, Howard & Berger, John: **Encyclopedia of Themes and Subjects in Painting.** Thames and Hudson.

De Lacretelle et alii: **Michel - Ange.** Collection Génies et Réalités.

Dewey, John: **Art as Experience.** Putnam.

D'Ossat, Guglielms: **L'Italie et ses Merveilles** Hachette. Paris.

D'Onorfio, Cesare: **Le Fontane di Roma.** Staderini, Roma 1957.

Dubreton, Jean Lucas: **Florence au temps de Laurent le Magnifique. Collection** d'Or et Réalités.

Dunlop, R: **Understanding Pictures.** Pitman 1948.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Age of Louis XIV.** Simon and Schuster New York 1963.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Reformation.** Simon and Schuster New York 1957.

Durant, Will. **The Story of Civilisation. The Renaissance.** Simon and Schuster New York 1961.

Duval, P.M et alii: **Art de France.** Paris.

Euler, Walter: **Giotto Frescos.** Hallwag, Berne.

Faure, Gabriel et alii: **Merveilles des Palais et Villas d'Italie.** Artland de France 1959.

Faure, Elie: **Histoire de l'Art. l'Art Renaissant.**

Ferguson, George: **Signs and Symbols in Christian Art.** A Hesperides Book. Oxford University Press 1961.

Ferguson, Wallace: **The Renaissance.** Harper.

Feslikenian, Luesa: **La Peinture Italienne.** Editions d'art Amilcase. Pizzi - Milan 1954.

Fierns, Paul: **L'Art en Belgique.** La Renaissance du Livre.

Fleming, William: **Arts and Ideas.** Rinehart and Winston. New York 1961.

Freud, Sigmund: **Leonardo.** Pelican.

Friedlander, Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Fifteenth Century.** Phaidon.

Friedlander Max. J: **Van Eyck to Bruegel. The Sixteenth Century.** Phaidon.

Gainard, Paul: **El Greco.** Skira.

Gardner, Helen: **Art through the Ages.** Harcourt Brace & Co.

Gaunt, William: **Everyman's Dictionary of Pictorial Art. 2 Vols.** Dent and Sons. London 1962.

Gerson, Horst: **Rembrandt Paintings.** Meulenhoff International. Amsterdam.

Gilou, Albert et Spar, Francis: **Le Dix - Huitième Siècle Français.** Collection Connaissance des Arts. Hachette.

Gombrich, E.H.: **Art and Illusion.** Phaidon London 1960.

Gombrich, E.H.: **The Story of Art.** Phaidon 1950.

Gombrich, E.: **Meditations on a Hobby Horse and other Essays on the theory of Art.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Symbolic Images. Studies in the Art of Renaissance.** Phaidon.

Gombrich, E.: **Norm and Form. Studies in the art of Renaissance.** Phaidon.

Goimard, Jacques et alii: **Venise au temps des Galères.** Collection d'Or et Réalités.

Goldsheider, Ludwig: **Michelangelo.** Phaidon.
Grimal, Pierre: **Encyclopédie de la Mythologie.**
Grotti, Andreas: **Bruegel.** Grands Peintres. Hachette.
Gundermann, Leo: **Wurzburg.** Deutscher kunstverlag.
Hachette: **Grands Musées: Munich.**
Hachette: **Grands Musées: Beaux Arts. Bale.**
Hachette: **Grands Musées: Musée de Capodimonte.**
Hachette: **Grands Musées: Washington.**
Hachette: **Grands Musées: National Gallery. London.**
Hachette: **Grands Musées: National Gallery. Washington.**
Hachette: **Grands Musées: Chicago.**
Hachette: **Grands Musées: Anvers.**
Hachette: **Grands Musées: Bruxelles.**
Hachette: **Grands Musées: Le Prado. Madrid.**
Hachette: **Grands Musées: Dresde.**
Hachette: **Grands Musées: Gallerie Borgese.**
Hachette: **Grands Musées: Vienne.**
Hachette: **Grands Musées: Venise.**
Hachette: **Grands Musées: Dahlem.**
Hachette: **Grands Musées: Les Offices.**
Hall, James: **Dictionary of Subjects and Symbols in Art.** John Murrey 1985.
Harris and Lever: **Illustrated glossary of Architecture.**
Harthan, John: **Book of Hours** Thames and Hudson.
Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Renaissance, Mannerism, Baroque.** Routledge.
Hauser, Arnold: **The Social History of Art. Rococo, Classicism and Romanticism.** Routledge.
Hayman, d'Arcy: **The Arts and Man.** UNESCO. Paris 1969.
Hofstede, Justus: **Rubens.** Grands Peintres. Hachette.
Huyghe, René: **L'Art et L'Ame.** Flammarion.
Huyghe, René: **Les Puissances de l'image.** Flammarion.
Huyghe, René: **Dialogue avec le Visible.** Flammarion.
Huyghe, René: **Formes et Forces.** Flammarion.
Huyghe, René: **Une Vie pour l'Art. De Léonard à Picasso.** Editions de Fallois. Paris.
Huyghe, René et alii: **L'Art et l'Homme.** Larousse.
Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Française. Peinture. Dessins.**
Huyghe, René: **Musée du Louvre. Ecole Etrangéres. Peinture. Dessins.** Nouvelles éditions Françaises.
Huyghe, René: **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque Art.** Paul Hamlyn. London.
Huyghe, René: **Three Lectures on Art.** National Bank of Egypt 1965.
Huyghe, René: **L'Univers de Watteau.** Cabinet de dessins.
Huxley, Aldous: **On Art and Artists.** Harper.
Jaffé, Hans et alii: **Vingt Mille Ans de Peinture dans le Monde.** Edition Cercle d'Art.
Janson, H.W: **History of Art.** Prentice Hall.
Janson, H.W.: **Key Monuments of the History of Art.** Prentice Hall, Englewood 1959.
Jarry, Madeleine et alii: **Le Siège en France du Moyen Age à nos Jours.** Paul Hartmann éditeur.
Kenter, Herbert: **Sculpture: Renaissance to Rococo.** Michel Joseph.
Lamb, Carl, Freeden, Max: **Giovanni Batista Tiepolo.** Hirmer Verlag Munchen.
Lassaigne, Jacques: **La Peinture Flamande: Le Siècle de Van Eyck.** Skira.
Lucie - Smith, Edwards: **Eroticism in Western Art.** Thames and Hudson.
Ludecke, Heinz: **Albrecht Durer.** Veb Seemann Leipzig.
Malraux, André: **Le Musée Imaginaire.** Gallimard.
Malraux, André: **The Voices of Silence.** Paladin.
Martin, Gregory: **Canaletto.** The Folio Society.
Martin, Robert: **Raphael:** Grands Peintres. Hachette.
Morton, H.V.: **The Waters of Rome.** The Connoiseur and Michael Joseph 1966
Martine, Robert: **Chardin.** Grands Peintres. Hachette.
Munro, Eleanor. C: **The Golden Encyclopedia of Art.** Golden Press. New York.
Naldi, Giovanna: **Masters of 16 th Century** Rome. Alinari.
National Gallery of Scotland: **Illustrations.** Edinburgh 1965.
Newton, Eric: **The Arts of Man.** Thames and Hudson.
Okasha, Sarwat: **An Encyclopaedic Dictionary of Cultural Terms.** Librarie Du Liban. Longman. 1990.
Owen, Peter: **The Appreciation of the Arts.** Thames and Hudson.
Pallucini, A: **El Greco.** Grands Peintres - Hachette.
Panofsky, Charles: **Problems in Titian, Mostly Iconographic.** Phaidon.
Panofsky, Erwin: **Studies in Iconology:** Oxford University Press. New York.
Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de Les decouvertes (1300 - 1500)** Planete, Paris 1965.
Philippe, Robert et alii: **Les Metamorphoses de là Renaissance (1500 - 1700).** Planete, Paris 1965.
Pignatti, Terisio: **The Age of Rococo:** Paul Hamlyn.
Piotrovsky B: **Art Treasures of the Hermitage Museum.**
Pope - Hennessy, John: **The Complete Works of Paolo Uccello. Phaidon. London 1950.**
Powell, Nicolas: **From Baroque to Rococo:** New York 1959.
Roberts, Keith: **Reynolds.** Grands Peintres. Hachette.
Rosenberg, Jacob: **On Quality in Art.** Phaidon.
Rossi, Francesco and Graziano, Antonio P.: **Michelangelo and Raphael, with Botticelli - Perugino - Signorelli - Ghirlandaio and Roselli in the Vatican.** Edizioni Musei Vaticani 1995.
Schönberger, Arno & Sochner, Halldor: **Die Welt Des Rokoko.** Verlag Georg Callway München.
Serullaz, Maurice: **Dessins Français de Prud'hon à Daumier.**
Smith, Bradley: **Spain, A History in Art.** Simon & Schuster. New York 1966.
Spar, Francis et alii: **Le Style Anglais 1750 - 1850.** Collection Connaissance des Art. Hachette.
Thomas, Maracel: **The Golden Age Manuscript Painting at the time of Jean, Duc de Berry.** Chatto and Windus. London 1979.
Todorow, M: **Durer:** Grands Peintres. Hachette.
Tominaga, Soichi: **The Great Museums of the World: Musée du Louvre.** Shogakukan.
Valery, Paul: **Ecrits Sur L'Art.** Club des Libraires de France. 1962.
Vasari, Giorgio: **Life of Michelangelo.** The Folio Society.
Vegh, Janos: **Fifteenth Century German and Bohemian Panel Painting. Corvine Press.** Budapest 1967.
Wagner, Helga: **Barocke Festsale.** Verlage Munchen 1974.
Walker, John: **National Gallery of Art. Washington** Harry Abrams. New York 1965.
Waterhouse, Ellis: **Italian Baroque Painting.** Phaidon.
Winlock, M.E: **Les Merveilles du Louvre.** Tome I et II. Hachette 1959.
Wölfflin, Heinrich: **Classic Art.** Phaidon.
Wölfflin, Heinrick: **Classic Art. An Introduction to the Italian Renaissance.** Phaidon.
Wölfflin, Heinrick: **Principes Fondamentaux de l'Histoire de l'Art.** Gallimard.
Zamboni, Silla: **Hals.** Grand Peintres - Hachette.
Zimmerman, Horst: **Dresdener Gallery.** Veb Seemann. Leipzig.

# فهرس